STUDIEN ZUR VERGLEICHENDEN LITTERATUR-GESCHICHTE







All books not in use for instruction or research are limited to four weeks to all borrowers.

Periodicals of a general character should be returned as soon as possible; when needed beyond two weeks a special request should be made.

Limited borrowers are allowed five volumes for two weeks, with renewal privileges when a book is not needed by others.

Books not needed during recess periods should be returned to the library, or arrangements made for their return during borrower's absence, if wanted.

Books needed by more than one person are placed on the reserve list.



Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

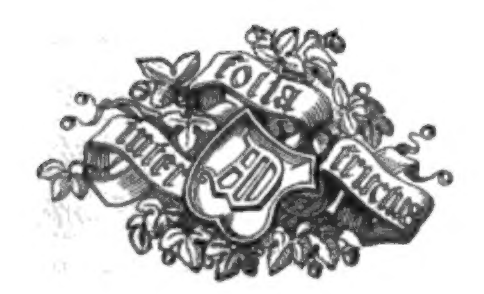
Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Dritter Band.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1903.



Mitteilung.

Als selbständiges Unternehmen soll fortan in erweitertem Umfange viermal jährlich eine

Bibliographie

der

vergleichenden Literaturgeschichte

herausgegeben von **Dr. Artur L. Jellinek**

zum Preise von jährlich **Mk. 6,–**,
für die Abnehmer der „Studien" **Mk. 4,–**

im unterzeichneten Verlag erscheinen.

Die „Bibliographie" schließt an die in den Jahrgängen I und II der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" gegebene Zusammenstellung an, und versucht eine regelmäßige Übersicht über die einschlägigen Erscheinungen und Forschungen zu geben. Sie ist hinsichtlich der Vollständigkeit auf die Unterstützung der Autoren und Verleger angewiesen, die gebeten werden, einschlägige Erscheinungen, Aufsätze und Sonderabdrücke an die Adresse des Bearbeiters (Wien VII, Kirchengasse 35) einzusenden.

Das vorliegende erste Heft umfaßt, anknüpfend an Heft 4 des II. Jahrganges der „Studien", die Literatur bis Ende 1902.

Alexander Duncker.

Über Bearbeitungen
der Geschichte des Bergmanns von Falun.

Von

Karl Reuschel (Dresden).

Das Bergmannsleben hat der Dichtung manchen schönen Stoff dargeboten. Namentlich die Romantik mit ihrem Sehnen nach dem Dunklen, Geheimnisvollen mußte sich von dem eigenartigen Reiz, der den Bergbau umgibt, angezogen fühlen. Hier haben sich abergläubische Neigungen um so fester eingenistet, als die wissenschaftliche Ergründung des Erdinnern erst eine neue Errungenschaft ist und als mehr denn in irgend einem andern Berufe das Unvorhergesehene eine Rolle spielt. Die gefahrenreiche Beschäftigung erzeugt im Menschen das starke Gefühl der Abhängigkeit von höheren Mächten; Glaube und Aberglaube gehen in einander über, und nirgends kann Ciceros Wort: Superstitione tollenda non tollitur religio als weniger zutreffend nachgewiesen werden.[1]) In Bergbaugegenden ist erfahrungsgemäß der Sinn für die poesievolle Naturdeutung besonders ausgeprägt; Sagen und Volkslieder schlagen hier zahllose Wurzeln und haften zähe im Boden. Für Deutschland wenigstens stimmt die Bemerkung Sébillots[2]) nicht: „La littérature orale est très pauvre.“ Alles außerhalb des Bereiches unserer Erkenntnis Liegende ergreift die Romantik mit Freuden. Es waltet mehr als der Zufall, wenn Goethe sich wissenschaftlich mit dem Bau

---

[1]) „Rien n'a la vie dure comme une superstition, surtout lorsqu'elle est fondée sur la crainte d'un danger journalier et soudain, et sur l'aspect mystérieux des choses.“ Paul Sébillot, Les travaux publics et les mines. Paris 1894, S. 390. [2]) a. a. O. S. 584.

der Erde befaßt und in Wilhelm Meisters Lehrjahren (II, 4) ein Bergmannspiel darstellen läßt, Novalis im Heinrich von Ofterdingen ein begeistertes Lob der bergmännischen Tätigkeit singt, Zacharias Werner in seinem Martin Luther den engen Zusammenhang zwischen dem Reformator und dem Bergmannsberufe hervorhebt und Theodor Körner zwei Operntexte dem gleichen Lebenskreise entnimmt. Bis zu Döring-Anackers Bergmannsgruß gehen die Fäden. In die Jahre der deutschen Romantik fällt das Bekanntwerden der Geschichte von der wunderbaren Erhaltung der Jünglingsleiche im schwedischen Kupferwerk Falun. G. H. Schubert berichtet sie 1808 in seinen zu Dresden veröffentlichten Vorlesungen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft",[1]) und es folgen in der nächsten Zeit, dank einem Hinweis auf die poetische Verwendbarkeit der merkwürdigen Begebenheit, eine Reihe von dichterischen Bearbeitungen. Eine größere Zahl solcher Behandlungen sind von Georg Friedmann gewürdigt worden;[2]) diese Arbeit weist auch – und darin besteht vielleicht ihr Hauptwert – mit Fleiß nach, wann das Ereignis stattfand und wie der wahre Sachverhalt nach und nach verdunkelt wurde, so daß die Geschichte ein sagenhaftes Gepräge bekam. Erst dann, als sich einige rührende Züge weiter ausgebildet hatten, war sie für dichterische Verwendung reif. Eine auch nur annähernde Vollständigkeit des Materials hat Friedmann nicht erreicht. Es lohnt sich wohl, nochmals die Aufmerksamkeit auf den Stoff zu lenken. Ob freilich die neue Untersuchung allen Ansprüchen an Lückenlosigkeit genügt, ist im voraus zu bezweifeln.[3])

Als Achim von Arnim im Jahre 1809 binnen kurzer Frist seinen Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" schrieb, der 1810 in Berlin herauskam, widmete er der Geschichte von der Bergmannsleiche eine der Balladen, die sich im

[1]) S. 215 f. [2]) Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun. Dissertation. Berlin 1887. Es werden behandelt: Gedichte von Theodor Nübling (Morgenblatt 22. September 1810, No. 228), Rückert („Die goldene Hochzeit"), C. B. Trinius („Die Bergmannsleiche"), Grazia Pierantoni-Mancini (La Miniera di Faluna), von zwei unbekannten Verfassern (Jason, Stück 1, 1815 und Aprilheft des gleichen Jahres), Hebels „Unverhofftes Wiedersehen", E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun", Adam Oehlenschlägers „Den lille Hyrdedreng" und Franz von Holsteins „Haideschacht". [3]) Auf zwei Bearbeitungen des Themas deutet Stephan Hock, Die Vampyrsagen, Berlin, Duncker, 1900, S. 32 Anm., hin.

zweiten Bande finden, und erntete mit der poetischen Erzählung[1]) den Beifall Wilhelm Grimms. Dieser äußerte sich in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur[2]) folgendermaßen: „Die beiden Romanzen von Ost und West und von des Bergmanns ewiger Jugend haben wir mit großem Vergnügen gelesen, die auch in der Sprache durchaus klar sind.“ Arnim hat den Stoff völlig ins Romantische übersetzt, und eine kühlere Betrachtungsweise, als sie der zeitgenössischen Kritik möglich war, darf nicht verkennen, daß bei dieser Umsetzung der Schein geschichtlicher Treue völlig schwindet und der menschliche Anteil an den Ereignissen bedenklich leidet.

Ein Knabe mit Festtagskuchen in der Hand beschaut sich im Brunnen. Da bemerkt er neben seinem Spiegelbilde ein Weib. Die seltsame Frau klagt ihm, sie sei in die Tiefen verbannt. Sie lockt ihn zu sich hinab; er kann, gleich dem Goetheschen Fischer, ihren Bitten nicht widerstehen:

„Ich mag den dunklen Feuerschimmer
Von deinem wilden Angesicht.“

Eine dumpfe Sehnsucht nach der Unterwelt erfaßt ihn, und der Gedanke, mit dem Gold, das ihm die Königin des Erdinnern verheißt, seinen Eltern eine willkommene Gabe darzubieten, bestimmt ihn ebenfalls, den Mahnungen zu folgen. Mit Schätzen reich beladen, kehrt er ans Tageslicht zurück. Die Seinen veranlassen ihn, immer mehr aus den Tiefen zu holen. Einmal aber ergreift ihn die Liebe zu einer holden Jungfrau; er verlobt sich mit ihr. Jetzt muß er den Zorn der Bergkönigin büßen; als er wieder hinabsteigt, weist ihm kein Licht den Pfad, und er verunglückt. Zu spät bereut die Eifersüchtige ihr Tun;

„Nun seufzt sie, wie er schön gewesen,
Und legt ihn in ein Grab von Gold,
Das ihn bewahrt vor dem Verwesen,
Das ist ihr letzter Minnesold.“

Droben vergißt man seiner, nur die Verlobte hält ihm Treue und hofft von Tag zu Tag. Erst nach fünfzig Jahren entdeckt man den Leichnam, niemand kennt ihn außer der Braut, die vor Gram Nonne geworden ist.

„Sie kommt gar mühsam hergegangen,
Gestützt auf einen Krückenstab,
Ein Traum hielt sie die Nacht umfangen,
Daß sie den Bräut'gam wieder hab'.
Sie sieht ihn da mit frischen Wangen,
Als schliefe er nach schöner Lust,
Gern weckte sie ihn mit Verlangen,
Hier stürzt sie auf die stille Brust.“

---

[1]) Werke VIII, 367. 17 Strofen zu je 12 Zeilen. [2]) Kleinere Schriften I, 297.

„Hier ist die Jugend, dort die Liebe,
Doch sind sie beide nicht vereint,
Die schöne Jugend scheint so müde,
Die alte Liebe trostlos weint.“

Man schenkt ihr die Leiche, und sie sitzt mit gefalteten Händen davor und sagt:

„Du liebes, liebes Kind!
Kaum haben solche alte Frauen,
Wie ich, noch solche Kinder schön;
Als meinen Enkel muß ich schauen,
Den ich als Bräut'gam einst gesehn!“

Wie weit dieses Gedicht sich von der natürlichen Darstellung bei Schubert entfernt, ist leicht zu ersehen. Es liegt etwas Spielendes in der Behandlung, das dem Ernste der Begebenheit nicht recht entspricht. Befremdend wirkt die Habsucht der Eltern des Jünglings, die nur immer neue Schätze von ihm haben wollen und ihm jedes Glück mißgönnen. Das Eifersuchtsmotiv tritt in den Dichtungen vom Faluner Bergmann hier zum erstenmale auf; wir werden ihm später wieder begegnen. Mit halb in die Götterwelt hineinragenden Wesen denkt sich das Volk das Innere der Erde besiedelt, die teils den Menschen gram sind, teils Gemeinschaft mit ihnen suchen, wie die dämonischen Bewohner der Flüsse, der Seen und Wälder. Die Romantik hat solchen Glauben gern dichterisch verwendet. Es braucht nur an Körners „Kampf der Geister mit den Bergknappen“ oder an seine Oper „Die Bergknappen“ oder an Fouqués „Undine“ erinnert zu werden. Die Bergkönigin Arnims, die nach Vereinigung mit dem Menschenjünglinge strebt, ist also durchaus keine absonderliche Erscheinung. Die unwiderstehliche Macht, die der Anblick dieser Beherrscherin der Tiefen ausübt, bedeutet wohl nichts anderes als eine Symbolisierung der unheimlichen Anziehungskraft des Goldes. Arnim läßt sich genügen, die Motive hinzuwerfen, statt sie durchzuführen; alles bleibt auf der Oberfläche, auch da, wo sich Gelegenheit bietet, Herzenstöne anzuschlagen. Trotzdem bildet diese Behandlung den Ausgangspunkt für einige andere Bearbeitungen.

Mit der Ballade Arnims hat die Darstellung Hebels eine Eigentümlichkeit gemein; beide zerlegen den Stoff in zwei Bilder, die durch einen Zeitraum von fünfzig Jahren getrennt sind. Der unübertreffliche Volkserzähler versteht die Geschichte noch in ihrer Wirkung zu erhöhen, indem er den Ausgang in die unmittelbare Gegenwart verlegt und dem Berichteten dadurch den Reiz der Neuigkeit gibt.

Man weiß, daß die Jünglingsleiche im Jahre 1719 wieder ans Tageslicht gezogen wurde; nach Johann Peter Hebel war es um Johannis 1809. Liebesglück und Liebesleid könnte man die erste der geschilderten Szenen überschreiben, Liebesleid und Liebesglück die zweite. Mit einer meisterlichen Kunst werden die beiden Teile verknüpft, indem der Verfasser den Lesern seines Rheinischen Hausfreundes die wichtigsten Ereignisse von weltgeschichtlicher Bedeutung, die sich in dem Zeitraume abgespielt haben, in wenigen Strichen vor Augen führt. Nach Schuberts Bericht, dem zweifellos ein künstlerischer Wert innewohnt, ist Hebels „Unverhofftes Wiedersehen" die erste Prosabehandlung des Gegenstandes. Wie sie ihr Erscheinen dem erwähnten Hinweis in der Zeitschrift „Jason" verdankt, so dürfte sich auch der Freischützdichter Friedrich Kind durch jene begeisterte Anpreisung des Themas zu seinem Gedichte „Liebestreue" haben anregen lassen. Wenigstens stammt seine Bergmannsmär aus dem Jahre 1810. Sie besteht aus dreizehn Strofen zu je sieben Versen.

Eine sehr lange Einleitung (vier Strofen) handelt von den Leichen im Erdenschoße und von der Liebe, die das Grab überdauert. Dann wird geschildert, wie eine alte Frau täglich zur versunkenen Bergeshalde schleicht, mit weißem Gewande angetan; tränenden Auges schaut sie in die Tiefe hinab, und dem Wanderer, der ihr ein mitleidsvolles Glückauf! zuruft, gibt sie Kunde von ihrem Weh. Seitdem ihr Geliebter nicht wiedergekehrt ist, trägt sie das Brautkleid.

„So klagte die Arme dem Wandrer ihr Leid
Mit stiller, heimlicher Klage,
Und wallte von Tage zu Tage
Zur öden Halde im weißen Kleid;
Doch längst verhallte die Sage.
Sie schien, von den Häuern mit Beben gemieden,
Ein klagender Geist ohne Frieden."

Da findet man bei einem Durchschlag einen Leichnam, der in blühender Jugendfrische strahlt.

„Und alle Nachbarn eilen herbei
Mit Neugier und heimlichem Grauen,
Das seltene Wunder zu schauen.
Auch die Arme vernimmt des Rufs Geschrei
Und stürzt durch die Männer und Frauen.
„Du bist's!" so ruft sie und hebt nach dem Toten
Den Arm; – sinkt sterbend zu Boden."

Nur die allgemeinen Umrisse der Geschichte, wie sie Schubert anführt, hat Kind benutzt. Die Erzählung von der Auffindung des

[1]) Gedichte, 2. Auflage, 3. Bändchen, Leipzig 1819, S. 241.

Leichnams und von dem Wiedersehen wird sehr kurz behandelt. Der Tod der alten Braut ist dichterische Zutat. Schwung und ergreifende Wirkung sind dem Gedichte eigen, an Hebels Kunst reicht die des Freischützdichters freilich nicht hinan.

Wann die Bearbeitung „Das Bergwerk bei Falun" durch Paul Grafen von Haugwitz (1791–1856) entstand und zuerst erschien, bleibt noch zu ermitteln. Alexander C. Cosmar hat sie 1829 in das erste Bändchen seines „Odeum" aufgenommen.[1])

[1]) Odeum, eine Auswahl von ernsten und launigen Gedichten, welche sich zum mündlichen Vortrage in geselligen Kreisen eignen. 1. Bändchen, Berlin 1830, S. 56—58. Da diese Anthologie nicht häufig anzutreffen ist, mag ein erneuter Abdruck des Gedichtes hier folgen:

In dem kalten Schweden-Lande
Bei Falun, wo, tief verborgen,
Fest in alter Erden Bande,
Doch erspäht von Menschen-Sorgen,
(Die bei mattem Lampenscheine
Dringen zwischen Erd' und Steine,
Kupfererz aus dunklem Schacht
Wird zu Tages Licht gebracht,
Fand man einst mit milden Zügen
Einen toten Jüngling liegen.

Läng're Jahr' als Viele zählen,
Mochten, fern vom Hauch der Lüfte,
Schon den zarten Leib verhehlen
Jenes starren Erzes Grüfte,
Welche der Verwesung wehren,
An dem Menschenbild zu zehren;
Darum ließ sich jung und schön
Jener tote Jüngling seh'n
Und ward zu den ird'schen Tagen
Noch einmal hinaufgetragen.

Und da strömten alle Leute,
Um den Jüngling anzuseh'n,
Den die Erde sich als Beute
Schon so früh mußt' auserspäh'n;
Doch von Allen, die da kamen,
Kannte niemand seinen Namen;
Einem Jeden unbekannt,
Gleich als wie aus fremdem Land,
Weckten diese starren Glieder
Nirgend alte Schmerzen wieder.

Sieh! da kommt mit mattem Blicke
Und mit Haaren ausgeblichen,
Und gestützt auf ihre Krücke,
Eine Alte angeschlichen;
Als sie nun herangekommen
Und die Leiche wahrgenommen,
Stürzt das hochbetagte Weib
Hin auf den entseelten Leib,
Und umklammert mit den Armen
Den, der nicht mehr konnt' erwarmen.

Seit der Jugend bunten Tagen,
Seit der Liebst' ihr war entschwunden,
Hatte still sie Leid getragen, –
Doch nun brachen auf die Wunden;
Ihr gab's Leben Schmerz und Falten,
Er war jung und schön erhalten,
Und so leuchtete zum Tod
Noch ein frisches Morgenrot,
Das ihr Wonnen einst versprochen;
Doch nun ward ihr Blick gebrochen.

Lieb', an der sie treu gehangen,
Liebe, der sie hingegeben,
Ohne Weitres zu verlangen,
Hingeopfert ganzes Leben,
Mußte noch zum Grab sie grüßen,
Ihre matten Augen schließen. –
Opfer einer treuen Hand,
Still und rein war's ausgebrannt.
Wenn doch Jedem also bliebe
Alte Treu' und frische Liebe!

Abgesehen von der etwas gekünstelten Sprache verdient diese Darstellung Lob. Schuberts Bericht hat nur als äußerer Anlaß gedient. Manche Züge der Vorlage sind unberücksichtigt geblieben.

Auch von A. F. E. Langbein besitzen wir eine Behandlung des ergreifenden Vorgangs, nämlich in dem Gedichte „Der Bergknappe“.[1]) Als Anhaltspunkt für die Datierung dient, daß das Gedicht in C. F. Solbrigs poetische Sagen der Vorzeit, Magdeburg 1817, aufgenommen worden ist. Gleich Graf Haugwitz schildert auch Langbein nur das Ende der Begebenheit: wie man den Leichnam findet und wie das alte Mütterchen den Bräutigam wiedererkennt. Die Bergleute brechen einen seit 50 Jahren verlassenen Stollen wieder an.

. . . „weiland hielt, nach der Sage
Ein Gnomengeschlecht darin Haus
Und trieb mit steinigem Hagel
Die Grubenarbeiter hinaus.“

Da stoßen sie auf den lebendfrischen Körper.

Er lag (den Findern ein Wunder)
Wie noch vom Leben durchglüht:
Ihm waren die Rosen der Jugend
Nicht auf der Wange verblüht.

Von einer Bergwand gefangen,
In Eisenwasser versenkt,
Blieb ihm durch die Kraft des Metalles
Der Schimmer des Lebens geschenkt.

Man trägt ihn empor. Niemand kennt ihn. Da wankt die Greisin am Stabe heran, stürzt sich auf den Toten, küßt ihn und stirbt über ihm.

Erschüttert standen die Zeugen;
Nur Seufzer durchhauchten die Luft.
Die Liebenden ruhen nun beide
In einer gemeinsamen Gruft.

Der schlichte Balladenton ist recht gut getroffen. Daß der Dichter die alte Braut über dem entseelten Körper ihres Geliebten sterben läßt, hat er mit Kind gemeinsam. Eine Beziehung des einen zum andern[2]) wird deshalb nicht anzunehmen sein, liegt doch dieses Motiv nahe genug und ist es doch eine ganz natürliche Weiterentwicklung dessen, was Schubert, man könnte wohl sagen, in Anlehnung an die Worte Simeons (Luk. 2, 29. 30), berichtet. Volksliedmäßig wirkt der Schluß, daß die Liebenden in einem Grabe beerdigt werden; er ergibt sich aus dem vorhergehenden fast mit

[1]) Sämtliche Schriften letzter Hand, Stuttgart 1835 f., III, 113. [2]) Bei Hartwig Jeß, Langbein und seine Verserzählungen Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1902 (Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 21. Bd.) *fehlt* gerade dieses Gedicht unter den 113 Verserzählungen, deren Quellen *und* Stoffverbreitung er zusammengestellt hat.

Notwendigkeit. Das Hineinspielen des Sagenhaften (Kampf der Gnomen gegen die Menschen,[1]) die in das Erdinnere eindringen wollen) ist wohl durch Schuberts Hinweis auf Volkssagen und Bergchroniken angeregt; es paßt vorzüglich zu der Stimmung, die über dem Ganzen ruht. Die „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ haben überhaupt, wie Georg Friedmann mit Recht bemerkt, den Dichtern eine Reihe von poetischen Motiven an die Hand gegeben. Einen Irrtum Friedmanns wollen wir nebenbei berichtigen, daß nämlich Schubert die Frau weinen lasse, noch ehe sie den Leichnam gesehen habe (S. 27). Es heißt: „Da kömmt an Krücken und mit grauem Haar ein altes Mütterchen, mit Tränen über den geliebten Toten, der ihr verlobter Bräutigam gewesen, hinsinkend, die Stunde segnend“ u. s. w. Wie man aus dieser Stelle hat herauslesen können, die Alte weine, bevor sie den jugendfrisch erhaltenen Körper erschaut, ist schwer verständlich.

Ziemlich eingehend beschäftigt sich Friedmann mit E. T. A. Hoffmanns „Bergwerken zu Falun“ (1819), ohne deshalb der Quellenfrage näher zu treten. Wenn der Serapionsbruder Theodor äußert: „Mir gab der Geist ein, ein sehr bekanntes und schon bearbeitetes Thema von einem Bergmanne zu Falun auszuführen des Breiteren“, so ist es offenbar, daß Hoffmann außer der Erzählung bei Schubert, die er auch erwähnt, noch Behandlungen des Stoffes im Sinne hatte. Aber welche? Der volksliedmäßige Schluß, daß die Liebenden in einem Grabe bestattet werden, beweist noch keine Beeinflussung durch Langbeins Gedicht. Dagegen stehen die „Bergwerke zu Falun“ in einem Verhältnis zu Novalis, wenn dieser auch den eigentlichen Gegenstand nicht dichterisch gestaltet hat. Aber „die Grundzüge der dieser Entwicklung des Helden [nämlich Zwiespalt zwischen Liebe zur Braut und zu den Schätzen der geheimnisvollen Tiefe] vorausgehenden Darstellung sind offenbar durch die Erzählung

[1]) Man vergleiche dazu das oben zu Arnims „des ersten Bergmanns ewige Jugend“ Bemerkte, auch ein Gedicht „Der Bergknapp“ von Otto Heinrich Grafen von Loeben (Isidorus Orientalis) [Hub, Deutschlands Balladen- und Romanzendichter, 1. Band, 4. Auflage, S. 439] gehört in diesen Stoffkreis. Ein Königssohn fleht seinen Vater an, ihn ins Bergwerk hinabsteigen zu lassen; „ihn lockten die dunklen, die reichen Klüfte.“ „Doch im Finstern lauert die Gnomenbrut, Es verlischt des Grubenlichts Schimmer.“ Der schwärmerische Verehrer der Unterwelt kommt nicht wieder herauf.

des alten Bergmannes im fünften Kapitel des ersten Teiles von Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" angeregt. Die Wanderung Elis Fröboms nach Falun, der Empfang, der ihm dort zu teil wird, das Verhältnis zu Pehrson Dahlsjö und die Tatsache, daß dieser ihm zuletzt seine Tochter zur Frau gibt – alles dies findet sich schon bei Novalis vorgebildet", sagt Georg Ellinger.[1]) Er hätte noch einen Punkt erwähnen können. Es heißt nämlich im „Heinrich von Ofterdingen":[2]) „Den Tag, wo ich Häuer wurde, legte er seine Hände auf uns und segnete uns als Braut und Bräutigam ein, und wenig Wochen darauf führte ich sie als meine Frau auf meine Kammer. Denselben Tag hieb ich in der Frühschicht, noch ein Lehrhäuer, eben wie die Sonne aufging, eine reiche Ader an." Wenn auch der Zusammenhang keine andere Deutung zuläßt, als die, daß der junge Bergmann am Verlobungstage den guten Fund getan hat, so ergibt sich doch, sobald die Worte „denselben Tag" in eine falsche Beziehung gesetzt werden, sehr leicht die Möglichkeit, das Fündigwerden der Erzstufe auf den Hochzeitstag zu verlegen. Damit aber ist ein sehr wirkungsvolles Motiv gewonnen. Indem nun Hoffmann diese Überlieferung mit der in Hausmanns Reisewerk[3]) berichteten Tatsache verknüpfte, daß der letzte große Einsturz der Faluner Grube am 24. Juni 1687 erfolgte, gelangte er dazu, den Johannistag als Termin für die Hochzeit und die Verschüttung Elis Fröboms anzusetzen, aber nicht den des Jahres 1687, denn jener gewaltige Einsturz hat sich nach der Erzählung des alten Dahlsjö bald ein Jahrhundert vor Elis' Verlobung ereignet. Da nun dessen Leichnam, nachdem er „wohl an die fünfzig Jahre" im Schoße der Erde geruht hatte, wieder ausgegraben wurde, so erzählt Hoffmann von der Auffindung als einer Begebenheit, die sich kurz vor Entstehung der „Serapionsbrüder" zugetragen haben muß. Darin berührt er sich mit Hebel, der wohl auch durch eine Mitteilung über den schlimmen Vorgang von 1687 bewogen worden ist, die Bergmannsleiche „etwas vor oder nach Johannis" ans Tageslicht fördern zu lassen.

---

[1]) E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1894, S. 133f. [2]) S. 52 der Ausgabe von Julian Schmidt, Leipzig, Brockhaus 1876. [3]) Joh. Fr. Ludw. Hausmanns Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807. V. Teil. Göttingen 1818. Hoffmann selbst verweist auf dieses Buch bezüglich der großen Pinge zu Falun.

„Am frühen Morgen des Hochzeitstages -- es war der Johannistag -- klopfte Elis an die Kammer seiner Braut." Hebel setzt zwar nicht diesen Tag für die Vermählung an, aber er schreibt: „Als der Jüngling am anderen Morgen in seiner schwarzen Bergmannskleidung an ihrem Hause vorbeiging, da klopfte er noch einmal an ihr Fenster und sagte ihr guten Morgen" u. s. w.

Auf diese Übereinstimmungen wäre kaum Wert zu legen, wenn man nicht auch sonst den Eindruck erhielte, daß Hoffmann sich an die Darstellung des alemannischen Dichters anlehnt. Übrigens bringt der Verlobte auch bei Kind der Braut, ehe er anfährt, seinen Morgengruß dar. Man könnte zu diesem beinahe selbstverständlichen Zuge noch z. B. auf Körners Bergknappen, 1. Abteilung, 2. Auftritt, verweisen: „Doch noch so lange muß die Arbeit warten, | Bis ich dem Liebchen meinen Gruß gebracht. | Süß Liebchen bist du wach?" Immer am Johannistage kommt die Alte in Hoffmanns Novelle zu dem verfallenen Schacht, der ihren Verlobten in seinem Schoße birgt; man nennt sie darum das Johannismütterchen. Sie schaut in die Tiefe, ringt die Hände, ächzt und klagt in den wehmütigsten Tönen, schleicht an der Pinge umher und entschwindet wieder. Wer denkt da nicht an Friedrich Kinds Verse?

Wer schreitet täglich in weißem Gewand
Aus düsterem Tannenwalde,
Und schleicht zur versunkenen Halde?
Was ringt sie weinend zum Himmel die Hand
Und schaut in die grundlose Spalte?
Was fließen so rastlos die treuen Zähren?
Kann nichts ihr Ruhe gewähren?

Nach Hoffmann trägt der tote Jüngling einen Blumenstrauß an der Brust. Diese Blumen am Busen des der Verwesung Entgangenen erwähnt auch Rückert in seiner etwa ein Jahrzehnt vor den „Serapionsbrüdern" entstandenen „goldenen Hochzeit".[1]) So dürfte Hoffmann auch diese Bearbeitung gekannt haben, ein wenig hervorragendes, außerordentlich fantastisches Gedicht,[2]) dessen Grundgedanke von der Verwandlung in Gold durch Achim von Arnims „Grab von Gold" angeregt worden sein mag, wenn sich diese wunderliche Idee nicht gar als die Berichtigung eines „Irrtums" des Verfassers der „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" darstellt. Schubert hatte von der „fünfzigjährigen Silberhochzeit" gesprochen, und nun läßt Rückert, etwas pedantisch auf die Tatsache

[1]) Friedmann S. 29. [2]) Hub a. a. O. II, 35 urteilt freilich viel günstiger.

pochend, daß es sich beim Texte der fünfzigsten Wiederkehr des Hochzeitstages doch um die goldne Hochzeit handelt, den Leichnam des Bräutigams über und über mit Gold geschmückt sein. Wie es nach dem Gesagten scheinen will, hat der Verfasser der „Serapionsbrüder" von früheren Bearbeitungen der Geschichte vom Faluner Bergmann zum mindesten die Hebels, Kinds und Rückerts gekannt, doch dürfte ihm auch die Ballade aus der „Gräfin Dolores" kaum fremd geblieben sein. Ob aber nicht das Eifersuchtsmotiv, das sich bei Hoffmann allerdings wesentlich verknüpft mit dem Zuge des Herzenszwiespaltes darstellt, im letzten Grunde auf Achim von Arnim zurückgeht, ist nicht zu entscheiden. An der Novelle fesselt die anschauliche Schilderung der Örtlichkeiten, ja, in dieser Hinsicht verdient sie uneingeschränkte Bewunderung. Die Kenntnis von Land und Leuten schöpfte der Erzähler aus der schon genannten Reisebeschreibung Johann Friedrich Ludwig Hausmanns, besonders aus deren fünftem Teil. In Einzelheiten mag er, wo ihm Hausmann für seine Zwecke noch nicht genug bot, auch anderswo unbedeutende Anleihen gemacht haben. Die große Pinge zu Falun zeichnete er fast genau mit den Worten seines Gewährsmannes, und schon aus der einen Stelle läßt sich ersehen, wie das große Reisewerk, obgleich durchaus wissenschaftlich gehalten, auch als schriftstellerische Leistung Beachtung verdient. Es versteht sich aber von selbst, daß nur ein mit hohem Fluge der Fantasie Begabter aus dem Rohmaterial, das der Naturwissenschaftler und sorgfältige Beobachter fremder Gegenden in seiner Darstellung verwendet hatte, einen plastischen Hintergrund für die Novelle herausarbeiten konnte. Um diese Gestaltungskraft des Dichters zu würdigen, vergleiche man etwa die Bemerkung Hausmanns (V. Teil S. 87): „Almandin: Gemeiniglich von kirsch- oder hyazinthroter Farbe ... Am häufigsten findet sich der Almandin in der Umgebung von Chlorit und Glimmer" mit den Worten Elis Froböms:[1]) „Unten in der Tiefe liegt in Chlorit und Glimmer eingeschlossen der kirschrot funkelnde Almandin, auf den unsere Lebenstafel eingegraben, den mußt du von mir empfangen als Hochzeitsgabe. Er ist schöner als der herrlichste blutrote Karfunkel, und wenn wir in treuer Liebe verbunden hineinblicken in sein strahlendes Licht, können wir es deutlich erschauen, wie unser Inneres ver-

[1]) E. T. A. Hoffmann, Ausgewählte Schriften, Berlin 1827, I, 256.

wachsen ist mit dem wunderbaren Gezweige, das aus dem Herzen der Königin im Mittelpunkte der Erde emporkeimt." Novalis hatte im „Heinrich von Ofterdingen"[1]) von einem edlen Manne erzählt, der den Bergbau in der Gegend von Eula zur schönsten Blüte gebracht habe („Er war seiner Geburt nach ein Lausitzer und hieß Werner."). In dankbarer Erinnerung an den großen Freiberger Geologen Werner waren diese Zeilen geschrieben. Hoffmann ahmt, freilich ohne denselben Grund zu haben, dieses Verfahren nach und schafft die geisterhafte Gestalt des in seinem Bergmannsberufe aufgehenden Torbern infolge eines Hinweises auf den Begründer der Faluner Grubenarbeit.[2]) So entsteht ein Fantasiegebilde, das zu den besten in der Romantikerzeit gehört. Die Novelle enthält reiche Schönheiten, und wenn sich ihr tiefer Gehalt nur dem offenbart, der willig in die innersten Geheimnisse der Dichtung eindringt, so beweist dies doch eben nur die Echtheit und Größe der Kunst.

Nur dem Stoffe nach romantisch, aber in die klassische Form der Distichen gezwängt, tritt „Der verschüttete Bergknappe" des Schwaben Gustav Pfizer den Darstellungen des Berliners Arnim, der Sachsen Kind und Langbein, des Franken Rückert, des Königsbergers Hoffmann und anderer zur Seite. Hier wird, wie schon oft vorher, nur das Ende der Begebenheit erzählt und der Bericht über die Verschüttung in einem Rückblicke gegeben. Wenn Karl Bernhard Trinius[3]) den Leichnam erst reichlich sechzig Jahre nach dem Grubenunglück auffinden läßt, so ist Pfizer auch mit diesem langen Zeitraume nicht zufrieden und glaubt die Wirkung seines Gedichtes noch dadurch zu erhöhen, daß er den Jüngling zu einem siebzig Jahre währenden Schlafe in dem unterirdischen Grabe verurteilt.

Wiederum haben die tückischen Geister bei dem Tode des Bergmanns ihre Hand im Spiele gehabt; um deren Wut gegen den Schatzgräber zu erklären, führt Pfizer ein neues Motiv ein; trotz den Warnungen der liebenden Braut hat Frido — so heißt der Knappe — den Ring angesteckt, dessen Gold er einst dem Erdenschoße entriß, und der Anblick der Beute muß die Grubengeister empören. Man hätte erwartet, daß der Ring ein Geschenk der Braut wäre, wird er doch das heilige Pfand ewiger Treue genannt. Den Wert eines Treuzeichens kann er aber doch nicht besitzen, da sein Gold eben von dem Bräutigam selbst errungen ist. Man muß also, um den Sachverhalt nicht

[1]) S. 51/2 der Ausgabe von Julian Schmidt. [2]) Hausmann V. Teil, S. 9. [3]) Friedmann S. 31 ff.

mißzuverstehen, zu einer etwas erkünstelten Erklärung seine Zuflucht nehmen. Die Braut hat aus dem ihr von Frido geschenkten Golde den Verlobungsring herstellen lassen. Das knappe Urteil, das G. A. Heinrich in seiner Histoire de la littérature allemande[1]) über den Dichter fällt: „Gustave Pfizer est plutôt un disciple de Schiller; il a, comme lui, cette imagination ardente qui n'est pas exempte d'un certain penchant au pathos et à la vaine déclamation“ kann ohne weiteres für die Behandlung des Stoffes gelten, die wir, weil sie nicht leicht zugänglich ist, nach einer Abschrift von Freundeshand aus dem Berliner Exemplar der „Gedichte. Neue Sammlung“, Stuttgart, Paul Neff, 1835, wieder abdrucken.[2]) Sie wird in den zwanziger Jahren entstanden sein.

Der verschüttete Bergknappe.

Laut durchtönt das Gerücht die zerstreuten Hütten der Talschlucht:
„Schaut! Sie haben entdeckt einen verschütteten Mann!“
Eilig strömt auf den Ruf neugierig die Menge zusammen,
Wo auf erhöheten Pfühl man den Gefundnen legt.
Staunend betrachteten alle die Tracht aus älteren Zeiten;
Aber das Haar war blond, jugendlich war die Gestalt.
Tückisch hatte ein Sturz überrascht den strebenden Knappen,
In der erstarrten Hand hielt er das Fäustel noch fest.
Wunderbar hatte der Schacht, Egyptens Künste beschämend,
Vor der Verwesung Grau'n sorglich die Leiche verwahrt.
Spurlos schwankten der Männer Vermutungen; aber die Weiber
Weinten dem herben Geschick reichliche Tränen noch nach.
Mühsam schleppte herbei sich eine gebrechliche Greisin,
Die im trüben Gemach zitternd die Kunde vernahm.
Und jetzt sah sie die Leiche, die Tracht und den Wuchs und die Züge;
Sah am Finger den Ring, der ihn noch locker umschloß;
Über den Leichnam stürzte sie hin; so lag sie bewußtlos,
Doch bald rang sich der Schmerz aus der Betäubung empor.
„Frido!“ schwebte das erste Wort von den Lippen, den blassen,
Als der erschütterte Geist wieder Besinnung gewann;
„Frido!“ kommst du zurück? Doch später, als du verheißen!
Siebenzig Jahre zu spät zu der verlassenen Braut!
O Geliebter! Du hast zwei Menschenalter verschlummert,
Und im Rachen des Grabs bliebst du lebend'ger als ich.
Schämst du dich jetzt, o du, der noch ein Jüngling geblieben,
Dessen Locken noch blond, meiner, der Zitternden, nicht?
Ach, im Trotze der Liebe verwegen, hattest den Goldring,
Als in die Grube du stiegst, du an den Finger gesteckt.
Und ich warnte vergebens: die Geister ertragen das Gold nicht;
Laß das Ringlein zurück, wenn du befährest den Schacht!

[1]) Paris 1870–73, III, 337/8. [2]) „Der verschüttete Bergknappe“ steht auf den Seiten 215 bis 221.

Kühn entgegnetest du: dies Gold – ich hab' es erobert,
Nun laß im Triumf ich mit der Beute mich seh'n!
Und du selbst, mein Mädchen, du müßtest ja zürnen dem Bräut'gam,
Der von dem heiligen Pfand ewiger Treue sich trennt!
Und mich freute dein Mut und die zuversichtliche Liebe,
Doch nicht wurde das Herz banger Besorgnisse los.
Tückische Geister, erzürnt vom Glanz des erbeuteten Goldes,
Hielten in greulicher Nacht meinen Verlobten zurück.
Doch du rettetest dir im Tode die Farbe des Lebens;
Reichen die Zauber der Zeit nicht in die Tiefe des Bergs?
Mich, die Lebende, traf das traurige Los der Verwandlung;
Kräftiger Jüngling! Es trennt uns die entsetzlichste Kluft!
Diese noch frische Gestalt – sie könnte die Seele bereden,
Was sie niemals des Bachs spiegelnder Welle geglaubt:
„Daß im Wechsel der Zeit aus der Welt das Wesen verschwunden,
Das dein freundlicher Mund „meine Sigunde“ genannt.
Immer noch meinen die Menschen, von irrigem Wahne bestricket,
Daß nur einmal der Tod raffe das Leben dahin.
Lang nun hab' ich gelebt, und tausendmal bin ich gestorben –
Glaubt ihr dem Zeugnisse nicht dieses verkümmerten Leibs?
Nicht die Hülle nur welkt; die gealterte Seele bekennet
Selbst zu der welken Gestalt als zu der ihrigen sich.
Und doch ruft aus der Tiefe der Brust eine mächtige Stimme:
Glaube! du bist es noch stets, die dieser Tote geliebt!
Schönheit und Kraft ist dahin, verwandelt sind Wunsch und Gedächtnis;
Doch ein beständiges bleibt kenntlich, die Treue, zurück.
Ja, ich bin's! Ich fühle, wie meine erloschene Seele
Süße Erinnerung stärkt, Röte der Jugend entflammt!
Scheltet mich nicht, ihr Männer und Weiber! ein seltsames Schicksal
Reißt mich über das Maß ängstlicher Sitte hinaus!
Eine Greisin seht ihr und höret ein zärtliches Mädchen;
Zweifel bewegen das Herz, welchem der Sinne ihr glaubt?
Scheltet mich nicht! es bricht der Jugend verschüttete Liebe,
Wie aus der Asche Glut, flammend noch einmal hervor.
In zwei Hälften seh' ich mein eigenes Wesen geteilet,
Zwischen eh'mals und jetzt schwankt der zerrissene Geist.
Ist nicht mein der Tote? Der Ring, der goldne, bezeugt es;
Diese verknöcherte Hand trägt den Genossen dazu.
Aber die schlanke Gestalt ist der zitternden Greisin entfremdet;
Seht, er schüttelt das Haupt vor dem gewaltsamen Bund.
Ach! so haben dich doch die Geister der Tiefe verblendet,
Haben im Herzen das Bild deiner Geliebten zerstört?
Gebet, o gebet den Jüngling dem Schoße der grünenden Erde,
Welche in gleichen Staub Greise und Jünglinge löst.
Aber der Staub wird wieder von göttlichem Hauche beseelet,
Und das Leben, verjüngt, wächst aus Verwesung hervor.

Alter und Jugend verschmelzen im Leibe der Wiedererstandnen,
Rastlos eilende Zeit biegt sich zum ewigen Ring."
Leuchtend strahlte die Stirn der Begeisterten: als sie geendet,
Sank sie plötzlich erschöpft über den Toten dahin.
Staunen und Schauer erfüllten die Herzen; heilige Stille
Schwebte, von Seufzern erschreckt, über dem trauernden Volk.
Glückliche Bräute bekränzten der Greisin Sarg mit der Myrte;
Männer, viel jünger als er, trugen den Jüngling ins Grab.
Friedlich ruhn sie, gesellt in der sanft ausgleichenden Erde,
Tröstlich zu schau'n, doch selbst nimmer bedürftig des Trosts.
Aber der lebende Geist denkt nie gleichgültige Ruhe;
Leiseres Lebensgefühl ruft er im Toten noch an.
Und wir schelten ihn nicht – den holden, freundlichen Irrtum,
Der mit versöhnender Hand feindliche Marken verknüpft.

Nach einer Bearbeitung des Stoffes, die offenbar auf Achim von Arnim, vielleicht auch auf Hoffmann fußt, geht der Jüngling zu Grunde, weil er den Lockungen der Bergkönigin nicht nachgibt und seiner Geliebten die Treue bewahrt. Es ist das Gedicht:

Der Bergmann. Von H. M. (Cosmar, Odeum V, 47–50).

Die Sonne nahet, der Tag erwacht,
Der Bergmann eilet zum finstern Schacht;
Aus tiefem Herzen ein innig Gebet
Zum Herrn, der auch unten ihn schützt, heiß fleht.
Er schaut auf die Fluren noch einmal dahin
Und denket ans Liebchen mit liebendem Sinn;
Und der Bergmann scheidet vom Sonnenlicht
Hinab in die düstere Grubenschicht.

Tief unten, da rauschen die Wasser all',
Da ziehet der Geister luftiger Schwall;
Der Bergmann geht durch das Dunkel allein,
Mit mattem, dämmerndem Lampenschein;
Er denket der Braut, und die düstere Nacht
Erscheint ihm wie liebliche Frühlingspracht
(Druck: Lieblingspracht),
Und fröhlichen Mutes den Schlägel er schwingt,
Daß hell auf dem Steine das Eisen erklingt.

Da dehnet sich plötzlich der Gang so schmal,
Zum weiten, kristallenen Feeensaal,
Und auf goldenem Trone die Königin,
Sie neiget sich freundlich dem Jünglinge hin:
„Und willst mich lieben und dienen mir,

„Viel reiche Erze zeige ich Dir,
„Und willst als Gemahl Dich der Königin weih'n,
„Die edlen Gesteine sind alle Dein!“

Doch mit treuem Herzen und redlichem Sinn
Entgegnet der Bergmann der Königin:
„Und gäbst Du mir Ehre und Macht und Gold,
„Ich würde doch nimmer Dir treu und hold;
„Und gäbst Du zum Reich mir die ganze Schicht,
„Ich bliebe doch lieber am Sonnenlicht;
„Und gäbst Du Dich selbst mir als köstliche Braut,
„Ich bliebe doch treu, der ich oben getraut!“

Da erzittert der Berg, da wanket der Stein,
Und die wütenden Wasser brechen herein.
Der Fels versinkt und begräbt den Schacht,
Und die Lampe verlischt in des Todes Nacht.
Der Bergmann befiehlt seinen Geist dem Herrn
Und segnet das Liebchen in weiter Fern',
Und ein Engel nimmt freundlich die Seele auf
Und führt sie zum ewigen Vater hinauf.

Die Wasser verrinnen, der Schacht wird leer,
Da eilen die Bergleute wieder her
Und suchen nach Edelgesteinen klar,
Nach Gold und Silber, so manches Jahr.
Da stoßen sie endlich im Bergeshang
Auf einen alten verschütteten Gang
Und graben tief aus dem felsigen Haus
Einen Jüngling, schlafend im Tode, heraus.

Und sie bringen herauf ihn an's Sonnenlicht,
Es strahlet so jugendlich sein Gesicht,
Seine Wange glänzet noch frisch so sehr,
Als ob er gestern versunken wär'.
Und alle schauen den Jüngling an,
Doch keiner kennt ihn, woher? und wann?
Es strömen Alte und Junge herbei,
Doch keiner weiß, wer der Jüngling sei.

Da schleichet an ihren Krücken sacht
Ein altes Mütterchen hin zum Schacht,
Und wie sie den bleichen Jüngling erschaut,
Da schreit sie mit einemmal auf so laut:
„Mein Robert, mein Robert, bist endlich Du hier,
„Und führest die Braut zum Altare mit Dir?
„Ich blieb Dir treu, ich blieb Dir gewiß,
„O nimm mich mit in Dein Paradies!“

Und wie sie die letzten Worte gesprochen,
Da ist das treue Herz ihr gebrochen;
Sie sinket tot auf den Leichnam hin,
Den heiß sie geliebet mit redlichem Sinn.
Und alle, die's schauen, falten die Händ'
Und preisen den Herrn für solch seeliges End',
Und die frommen Bergleut' senken hinab
Das treue Paar in dasselbige Grab.

In keiner der bisher bekannt gewordenen Behandlungen des Gegenstandes ist so entschieden der Wert auf die doppelte Treue gelegt worden. Liebe und Eifersucht der Erdkönigin bringen dem Bergmanne einen frühen Tod. Der Dichter war jedenfalls von seinem Stoffe tief ergriffen. Wenn seine Fähigkeit nur ausgereicht hätte, um den anmutigen Gedanken in schönere Form zu kleiden! Auf gewisse Anklänge an Goethes „Erlkönig“ wird man sofort aufmerksam. Über die Entstehungszeit der Bearbeitung läßt sich nichts sicheres ermitteln; vor das Jahr 1834 fällt sie wohl, denn aus diesem Jahre stammt das 5. Bändchen der Cosmarschen Sammlung. Ein drittes Gedicht über den Gegenstand findet sich im 10. Bändchen der Anthologie Cosmars. Es heißt

Die Eisengruben bei Falun und hat Ludwig Kossarki zum Verfasser.[1]) Stephan Hock[2]) äußert sich darüber, es deute auf Schubert als seine Quelle „schon dadurch, daß es die Auffindung des Leichnams 1809 und die Zeit, die er in der Erde gelegen, auf 50 Jahre festsetzt“; doch er irrt sich, unmittelbare Vorlage ist Hebels Darstellung, welcher der Verfasser in vielen Einzelheiten folgt. Zwar kann man auch diese Behandlung nicht ein Meisterwerk nennen, die Verse lassen zu wünschen übrig, aber der Volksliedton wird recht glücklich getroffen.

I.

(1760.)

Es glimmt durch's Hüttenfenster
Der erste Morgenschein;
Ein Glückesbote glänzt er
In's niedre Kämmerlein.

Da eilt mit rüst'gem Schritte
Ein Bergknapp nach dem Schacht
Der tritt hinein zur Hütte
Und klopft an's Fenster sacht.

Ein Mägdlein frisch und munter,
Vom Lager aufgestört,
Lacht bald zu ihm herunter,
Vom Morgenrot verklärt.

„Glück auf! Nur wenig Stunden
Sind bis zum Augenblick,
Wo ewig wir verbunden
Zu festem Liebesglück.“

[1]) Odeum X (1839), S. 40–44. [2]) a. a. O.

„Warum vom Schlummer störst du
Mich auf in stiller Nacht?
Du Lieber, was begehrst du,
Da kaum der Tag erwacht?“ –

„Mußt mir dies Tüchlein säumen,
Es soll mich zieren schön,
Wenn wir in süßen Träumen
Heut zum Altare geh'n.“

Er eilt hinweg, zum Schachte,
Glück auf! sagt ihm ihr Blick;
Sie weinte und sie lachte
Und dachte an ihr Glück.

Sie setzte sich und säumte
Des neuen Tuches Saum;
Bei jedem Stiche träumte
Sie schönen Liebestraum.

Die Arbeit war vollendet; –
Das holde Mägdlein stand,
Den Blick zum Schacht gewendet,
Das Tüchlein in der Hand.

Die Sonne lacht herunter,
Da stand im Hochzeitskleid
Das Mägdlein, froh und munter; –
Es war die Trauungszeit.

Es bleicht des Tages Schimmer,
Und Dunkel deckt das Land;
Das Mägdlein steht noch immer,
Das Tüchlein in der Hand.

Die Sonne sinkt hernieder,
Die Sonne steigt herauf;
Der Knappe kehrt nicht wieder,
Ihm tönt nicht mehr: Glück auf! –

II.
(1809.)

Wie dröhnt von dumpfen Schlägen
Die weite Erdenkluft!
Wie hämmern sie verwegen
In der lebend'gen Gruft!

Hell tönt es in den Gruben
Im tiefen Eisenschacht,
Wo in den schwarzen Stuben
Der Tag auch wird zur Nacht.

Bis daß die Sonne unter,
Da ruft es laut: Glück auf!
Die Knappen steigen munter
Zum Tageslicht herauf.

Sie haben in den Stollen
Heut guten Fund getan,
Den sie herniederrollen
Jetzt auf den grünen Plan.

Doch wie sie's näh'r betrachten,
Steh'n sie von Schmerz erfüllt;
Was aus dem Schacht sie brachten, –
Es war ein Jünglingsbild.

Das schien seit einer Stunde
Verschüttet in dem Loch
Von schwarzem Eisengrunde;
So kenntlich war es noch.

Doch Niemanden vermissen
Sie hier seit manchem Jahr;
Und keiner wollte wissen,
Wer dieser Tote war.

Da nähert sich dem Kreise,
Der um den Jüngling steht,
Ein Mütterchen, das leise
An einer Krücke geht.

Kaum hat die matten Blicke
Zur Leiche sie gewandt,
Da fällt sogleich die Krücke
Aus ihrer dürren Hand.

Sie sinket sterbend nieder
Und ruft: als wenn sie träumt:
„Mein Bräut'gam! kehrst du wieder?!
Dein Tüchlein ist gesäumt!“

Die Menge steht verwundert,
Von Schreck und Schmerz erstarrt; –
Es hatt' ein halb Jahrhundert
Die treue Braut geharrt. –

Ein Tüchlein, fest umwunden,
Von ihrer Brust man nahm;
Das hat man umgebunden
Dem toten Bräutigam.

Eine neuzeitliche Behandlung[1]) des Stoffes rührt von Hugo von Hofmannsthal her und ist außer Franz von Holsteins „Haideschacht" die einzige Dramatisierung des Gegenstandes. „Das Bergwerk von Falun", wie es das erste Heft vom 2. Jahrgang der „Insel" brachte,[2]) gibt sich als ein Bruchstück zu erkennen. Nach freundlicher Mitteilung des Verfassers bildet das im Druck Erschienene nur die ersten drei Szenen (nicht, wie es durch ein Versehen des Setzers oder Korrektors scheint, drei Aufzüge). Diese Auftritte umfassen den ersten Akt eines fünfaktigen Dramas, „das in sich geschlossene Vorspiel, während die folgenden vier Akte zu Falun selbst spielen und das eigentliche Erlebnis des Elis mit der Tochter des Person Dahlsjöh enthalten, bis zu seinem Tod durch Verschüttung am Hochzeitsmorgen". Weiter berichtet Herr Hugo von Hofmannsthal, was sich aus dem Gedruckten bereits deutlich ergibt: „Meine einzige Quelle für den Stoff war E. T. A. Hoffmann." Die Arbeit ist vollendet, aber „aus inneren Gründen" liegen geblieben. Dem Wunsche des Dichters entsprechend, habe ich ihm mein Material über die Bearbeitungen der Geschichte des Faluner Bergmanns überlassen, und es steht zu hoffen, daß Hugo von Hofmannsthal, wie er vermutet, ein lebendigeres Verhältnis zu dem Stoffe wieder gewinnt und das ganze Drama der Öffentlichkeit übermittelt. Gegenüber einem Werke, das nur zu einem kleinen Teile erschienen ist, dürfte Zurückhaltung der Kritik wohl angebracht sein. Jedenfalls aber würde es, nach dem ersten Aufzuge zu urteilen, sehr bedauert werden

[1]) Aus derselben Zeit etwa wie das eben erwähnte Gedicht dürfte die Prosaerzählung der Geschichte stammen, die sich bei J. P. Lyser im 14. Bändchen der Märchensammlung „Abendländisches Tausend und Eine Nacht" S. 86ff. (Meißen 1839) findet. Ich war nicht imstande, dieses Buches habhaft zu werden. Eine gekürzte Bearbeitung der Hoffmannschen Novelle, mit der ein Teil von Hebels Prosafassung (Ausfüllung der Zeit zwischen Verschüttung der Leiche und ihrer Wiederauffindung durch historische Ereignisse) zusammengeschweißt ist, enthält Franz Ottos „Der Jugend Lieblingsmärchenschatz" (Leipzig, Spamer, o. J., 6. Auflage, S. 346—363) unter der offenbar durch Franz von Holsteins Oper mit veranlaßten Überschrift „Der Heideschacht oder die Bergwerke von Falun". Von den drei beigefügten Bildern wird das eine „Elis Fröbom schaut die Metallkönigin" samt einem ganz knappen Auszuge der Geschichte bei Sébillot a. a. O. S. 486 wiedergegeben. – Über E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich vergleiche man die Abhandlung von Gustav Thurau in der Festschrift für Oskar Schade (Königsberg 1896), S. 239ff. [2]) Oktober 1900, S. 28–67.

müssen, wenn die Dichtung im Schreibtische des Verfassers weiter schlummerte. Eine Reihe Motive, die E. T. A. Hoffmann einfädelt, sind mit geschickter Hand weiter gesponnen.

Wir werden in eine kleine Hafenstadt an der Ostsee versetzt. Elis Fröbom, ein junger Matrose, kehrt von langer Seefahrt zurück; er hat der Mutter Haus von fremden Leuten bewohnt gefunden. In einer Schenke sieht er Ilsebill wieder, mit der er einst zur Schule ging und die ihm einmal teuer war. Sie ist arg herabgekommen. Das Leben dünkt ihm wertlos, nachdem er Vater und Mutter verloren und die Jugendfreundin hat vom Pfade der Tugend weichen sehen. Jeden Versuch Ilsebills, alte Beziehungen wieder anzuknüpfen, schlägt er ab. Es drängt ihn nur noch, den Zusammenhang mit der Allmutter Erde zu suchen, die sein Liebstes birgt.

„Mein Haar sträubt sich vor Lust, bei euch zu sein,
Ihr Wurzeln, die ihr aus dem Finstern saugt,
Euch funkelnd nährt aus jungfräulicher Erde." (S. 47).

Solche Stimmung macht ihn für die Lockungen des geheimnisvollen Torbern, mit ihm nach Falun zu gehen und ein Bergmann zu werden, sehr empfänglich. Der folgende Auftritt spielt im Schoße der Erde. Elis steht vor der Bergkönigin. Sie eröffnet ihm, daß sie lange schon Sehnsucht nach ihm getragen hat. Schauder und Wonne erfaßt ihn; als sie ihm ihr Antlitz enthüllt, da wünscht er nichts, als ihr ganz angehören zu dürfen. Doch vorläufig weist sie ihn ab; sein Sinn sei noch nicht völlig von allem Menschlichen abgewandt. Im Bergmannsberufe müsse er ihr immer näher zu kommen streben, dann könne er die Vereinigung mit ihr erlangen. Die letzte Szene schildert die Ausführung des Entschlusses, sich ins Faluner Bergwerk zu begeben. Ein Wunder geschieht; der Sohn eines Fischers, der zehn Tage leblos gelegen hat, erhebt sich auf Elis' Geheiß und will diesen zu Wasser nach Falun bringen. In der Richtung nach der Bergstadt aber fällt ein Stern. Da ruft Elis aus:

„Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst,
Die Sterne stürzen, meinem Pfad zu leuchten,
Und wenn dies Boot zerscheitert unter mir:
Die grüne Woge starrt und wird mich tragen.
Mein Innres schaudert auf, und fort und fort
Gebiert's in mir mein funkelnd Antlitz wieder –
Und was mir widerführ', nun sterb ich nicht,
Denn dieser Welt Gesetz ist nicht auf mir."

Die Romantik des Stoffes ist bei Hofmannsthal noch verstärkt. Man darf gespannt sein, ob die Weiterführung dem großen Anfang entspricht. Alle Mittel, seelische Erregung herbeizuzwingen, sind angewandt; man bedauert, die Lesung abbrechen zu müssen, wo man, durch ein an Björnsons „Über unsre Kraft" erinnerndes Wunder, am mächtigsten erschüttert worden ist. –

Man hat noch nie darauf hingewiesen, wie E. T. A. Hoffmanns großartige Schilderungen des geheimnisvollen Lebens im Schoße der Erde, durch die sich Hofmannsthal zu geradezu erhaben schönen Versen hat begeistern lassen, eine gleich mächtige Wirkung auf die Seele eines andern Dichters ausgeübt haben. Daß Friedrich Hebbel in seinen Jugenderzeugnissen unter dem Banne Hoffmanns stand, weiß man längst, aber auch in den Nibelungen läßt sich der Einfluß spüren und zwar in der mystischen zweiten Szene des ersten Aufzugs von Siegfrieds Tod. Man vergleiche Stellen wie die folgenden!

Bergwerke zu Falun (S. 231) „daß in der tiefsten Teufe bei dem schwachen Schimmer des Grubenlichts des Menschen Auge – in dem wunderbaren Gestein die Abspiegelung dessen zu erkennen vermag, was oben über den Wolken verborgen" oder (S. 233): „Gestein war es nämlich, was er erst für den Wolkenhimmel gehalten. Von unbekannter Macht fortgetrieben, schritt er vorwärts, aber in dem Augenblick regte sich alles um ihn her, und wie kräuselnde Wogen erhoben sich aus dem Boden wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall.... Der Boden war so klar, daß Elis die Wurzeln der Pflanzen deutlich erkennen konnte ..." Er „warf sich (ebenda) mit ausgebreiteten Armen auf den kristallenen Boden nieder. Aber der wich unter ihm, und er schwebte wie in schimmerndem Äther" oder (S. 251): „Doch als er fester und fester den Blick auf die wunderbare Ader im Gestein richtete, war es, als ginge ein blendendes Licht durch den ganzen Schacht, und seine Wände wurden durchsichtig wie der reinste Kristall ... und sein Bewußtsein war nur das Gefühl, als schwämme er in den Wogen eines blauen, durchsichtig funkelnden Nebels." Hebbel (Ausg. von Werner, IV) Vers 886ff.

„Der Boden vor mir
Hat sich in Luft verwandelt! Schaudernd reiß' ich
Das Roß herum. Auch hinter mir. Er ist
Durchsichtig. Farb'ge Wolken unter mir,
Wie über mir. . . .
— — — — — — — — — — — —
Der Erdball wurde zum Kristall für mich,
Und was Gewölk mir schien, war das Geflecht
Der Gold- und Silberadern, die ihn leuchtend
Durchkreuzen bis zum Grund."

Es ist wohl nicht zu kühn, anzunehmen, daß die durch Hoffmanns Darstellung befruchtete Fantasiebildung Hebbels wiederum auf den jüngeren Romantiker ihre Zauberkraft ausgeübt hat. Hofmannsthals Bergkönigin hat mit Hebbels Brunhild einige auffallende Züge gemein. Wie Frigga (Vers 750ff.) zu ihrer Gebieterin sagt:

„Im Hekla, wo die alten Götter hausen,
Und unter Nornen und Valkyrien
Such' dir die Mutter, wenn du eine hast!"

so weiß auch die Bergkönigin nichts von dem Weibe, dem sie das Dasein verdankt.

„Ihr kennt das Angesicht des Wesens,
Das Euch geboren hat. Ihr nennt es „Mutter",
Wohnt unter einem Dach mit ihm, berührt es!
Das macht mich grauen, wenn ich's denken soll."

Man erinnere sich endlich bei den Worten der Königin an Elis und dem letzten Ruf des nach Falun Abfahrenden an die Stelle (V. 918 ff.):

. . . „Mein Auge
Durchdringt die Zukunft, und in Händen halt' ich
Den Schlüssel zu den Schätzen dieser Welt.
So tron' ich schicksallos, doch schicksalkundig
Hoch über allen. . . .
923. — — — — — — — Es rollen
Jahrhunderte dahin, Jahrtausende,
Ich spür' es nicht!"

Es ist nicht ganz zufällig, daß sich die Poesie der allerneuesten Zeit des Stoffes bemächtigt hat. Die Neuauflage der Romantik, wie wir sie seit einigen Jahren im Symbolismus erleben, wie wir sie in den zahlreichen Märchendichtungen beobachten, wendet sich den vielfach erprobten Motiven und Stoffen mit Vorliebe zu. So hat auch ganz kürzlich eine epische Dichtung das Licht der Welt erblickt, „Der Bergmann von Falun". Eine Bergmannsmär von Georg von der Halde.[1])

Keine der poetischen Behandlungen der alten Geschichte kommt an Umfang der jüngsten Dichtung gleich; es liegt also schon ein äußerer Grund vor, ihrer eingehend zu gedenken. Der Verfasser, der seinen Namen offenbar hinter einem Pseudonym verbirgt – Berghalden gibt es in der Nähe seines Wohnortes Annaberg im Erzgebirge in großer Anzahl – bemüht sich auf dem Boden des ältesten zuverlässigen Berichts über den geheimnisvollen Fund ein stolzes Fantasiegebäude zu errichten. Über die geschichtlich beglaubigten Vorgänge ist er durch den Disponenten der Laxå Bruks Aktiengesellschaft zu Laxå, also beinahe von Ort und Stelle aus, genau unterrichtet worden; er gibt seinem Werke auch das Bildnis des verschütteten Bergmanns Matthias Israelsson nach einem Stiche von 1722, eine Karte der Umgebung von Falun und zwei Lichtdrucke nach Ansichten der Stadt und der Grube bei. Die letzten beiden sind in so kleinem Maßstabe ausgeführt, daß sie ihren Zweck so gut wie verfehlen. Mit umso mehr Sorgfalt beschäftigt sich der Dichter damit,

[1]) Kiel, Lipsius und Tischer, 1902.

die Örtlichkeit und den Betrieb im Bergwerke zu schildern, und es will scheinen, als erklärten sich seine gründlichen Kenntnisse des Bergwesens aus seinem Beruf; aber auch dem andern Erwerbszweig der Ein- und Umwohner von Falun, dem Fischfang, wendet er sein Augenmerk zu und weiß die dabei nötigen Verrichtungen gut darzustellen. Der Inhalt des (nach so oft benutztem Muster Gottfried Kinkels) mit Lyrik untermischten Epos ist mit wenigen Worten folgender.

Der Steiger Matts liebt Hilde, die wonnige Tochter des Fischerobermeisters Holm, und findet Gegenneigung. Ein Verwandter des Mädchens aber, der Bergknappe Rolf, neidet ihm das Glück und schwärzt seinen Genossen bei Hildes Vater an. Trotz strengem Verbot wird der Verkehr der Liebenden fortgesetzt, und da Matts die sichere Bürgschaft hat, daß er zum Obersteiger ernannt wird, wenn er im großen Kupferberg einen neuen Erzgang bloßlegt, und hoffen darf, in der neuen Würde dem alten Holm kein unwillkommener Schwiegersohn zu sein, so bittet er Hilde am Tage, bevor er das Meisterstück unternimmt, sich ihm ganz zu eigen zu geben. Sie baut auf seine Treue und schenkt ihm alles. Durch Rolf aufgehetzt, erkundigt sich Vater Holm, ob sich der junge Steiger während seiner Abwesenheit in der Fischerstube eingefunden habe. Hilde, die erwartet, in allernächster Zeit ihren Matts als rechtmäßigen Verlobten anerkannt zu sehen, belügt den Vater. Die herbste Strafe muß sie dulden. Der folgende Tag bringt ihr zwei Unglücksposten: Vater wie Bräutigam sind in Ausübung ihres Berufes umgekommen! Der Dichter führt dann die so furchtbar vom Schicksal Betroffene nach einem Jahre wieder vor: sie ist Mutter eines Knäbleins Björn, das sie als heiliges Vermächtnis ihres Matts aufzieht. Und nach beinahe einem halben Jahrhundert soll sie den teuren Mann wiedersehen. Man bricht den verfallenen Stollen aufs neue an. Björn, jetzt Obersteiger, und sein Sohn Frithjof leiten die Arbeit. Da finden sie den jugendlichen Bergmann, der wunderbar *Frithjof* ähnelt. Sie fördern die Leiche ans Tageslicht, niemand kann sich des Toten entsinnen bis auf die greise Hilde:

„Die Alte mit verklärten Zügen
Zuckt nach dem Herzen mit der Hand –
Die Augen irren, ob sie frügen,
Und finden Björn, der unfern stand.
Zur Bahre sinkt sie – alles Leben
Haucht sie in letzter Worte Kern:
„Gott hat ihn wieder mir gegeben! –
Der Tote – ist – dein Vater! – Björn.“

Die Liebenden werden in gemeinsamer Gruft bestattet.

Der Dichter ist mit voller Seele bei seinem Werke gewesen, und etwas von dem Anteil, den er selbst für das Geschick der armen Frau empfindet, überträgt sich auch auf den Leser. Wenn das Epos

nicht ganz die beabsichtigte Wirkung erzielt, so hat das Gründe, die nicht schwer zu erraten sind. Den Gang der Handlung in seiner Einfachheit kann man dafür nicht verantwortlich machen. Eher ließe sich behaupten, daß unnötigerweise die Intrigantenrolle des Rolf eingeführt worden sei. Ja, wenn sie, außer den „Merker" zu spielen, noch eine andere Aufgabe hätte, wenn sie etwa zu dem Grubenunglück in ursächliche Beziehung gesetzt wäre! Aber von einem derartigen Motivieren der Verschüttung findet sich keine Spur. Wir glauben es dem Verfasser, daß Rolf ein durch Trunk herabgekommener Mensch ist, wir glauben es auch, daß er nur aus Neid und Rachsucht wegen verschmähter Annäherungsversuche dem alten Holm das Liebesverhältnis zwischen Matts und Hilde verrät, aber was tut er denn in Wirklichkeit Schlimmes! Und warum bemüht sich Matts nicht, in offener Aussprache mit dem Vater seiner Braut dessen Widerwillen gegen das Verlöbnis zu besiegen? Es sieht doch beinahe aus, als wollte er Holm vor die vollendete Tatsache stellen, damit jener, nachdem seine Tochter sich einmal dem geliebten Manne ganz hingegeben hat, wenn auch ungern, zu der Verbindung Ja und Amen sage. Also das Motivieren ist nicht die starke Seite des Dichters. Gern soll übrigens zugestanden werden, daß die neuen Züge, die wir in dem Epos finden, eine tiefe Wirkung erzielen: die Unglückliche hat in dem Sohne ein Andenken an den Verstorbenen, und dieser Sohn entdeckt den Vater wieder!

Bedenken erheben sich auch gegen die Form. Gewiß verfügt von der Halde über ein mehr als gewöhnliches Verstalent, gewiß glückt es ihm, manchmal in überraschender Klarheit seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen, gewiß enthalten die lyrischen Teile viele Schönheiten, aber nicht selten fehlt die letzte Feile. Nur um Reimes willen werden neue Worte gebraucht, die ihre Daseinsberechtigung erst erweisen müßten. Geradezu fürchterlich ist eine Stelle gegen das Ende hin (S. 141):

„Es zweifelt bald an dem Vermute
Der Obersteiger Björn jetzt kaum,
Daß mit dem Nachbarschaftsgezweige
Des „Marderfelles" er's zu tun,
Und läßt bis zu der Zuflußneige
Einstweilig Häuerarbeit ruhn."

Eine sachliche Erklärung dieser Verse gibt eine Mitteilung auf S. 139:

„Ein neuer Stollen ist geplant,
Den bei der Grubenlampen Blässen
Der „Wrede-Grube" Knappschaft bahnt.

Die „lange Grube“ soll verbinden
Der „Wrede-Schacht“ durch einen Gang,
Und Björn soll die Verbindung finden;
Von jener man entgegendrang.“

Oder eine andre Stelle (S. 93/4).

„Ein jeder liebt die eignen Pflichten
Und stellt sie über andre gern.
Mag dienen Holm dem Fangverrichten,
Ich diene meinem Grubenherrn.“

Oder gar S. 39:

„Rolf entstammte Fischersleuten;
Seinen Vater zählt' der Strom
Lang schon zu des Grundes Beuten;
Überdies war Holm sein Ohm.“

Die Möven treiben „Schwingensport“ (S. 83), Holm ist der „schmuckste Fachvertreter“ (S. 26), er redet in einem Liede von „Theorie-Gelehrten“, von „Grünen-Tisch-Entwürfen“ S. 38, und neben solchen Entgleisungen steht wieder Poesie von hehrer Schönheit, wie in den Versen aus dem Liebesidyll:

„Der Vollmondschein liegt auf der Heide,
In Abendperlen blitzt der Tau,
Und die benetzte Spinnenseide
Zieht ihre Fäden silbergrau
In wirren Ketten auf dem Riede;
Der Käfer schläft, das Heimchen zirpt,
Indes mit stummem Flammenliede
Der Glühwurm um sein Weibchen wirbt.
Im Mondenscheine wird die Liebe,
Die allen Wesen Wesen gibt,
Zum wachgeküßten Tatentriebe
Und mag nicht schlafen, weil sie liebt.“

Hätte der Verfasser den armen Bergmann, der ja schon fünfzig Jahre im Erdenschoß geruht hat, noch einige Zeit dem Lichte der Öffentlichkeit entzogen, vielleicht wäre das nicht schade gewesen. Wenn übrigens oben, als von der wieder stark hervortretenden Neigung zur Romantik die Rede war, an Hugo von Hofmannsthals Drama das Epos von der Haldes angereiht wurde, so möchte das nicht mißverstanden werden; Hugo von Hofmannsthal stellt eine Wiederbelebung des besten Kerns der alten romantischen Schule dar, während der Annaberger Dichter für einen nicht eben glücklichen Fortsetzer der sogenannten „Neuromantik“ zu gelten hat. Bei der Behandlung des Stoffes ist er übrigens keinem seiner Vorgänger gefolgt.

An unsere Übersicht über die Behandlungen der Erzählung von dem Wiederfinden des Faluner Bergmanns fügt sich passend ein

Hinweis auf eine im Königreich Sachsen wohlbekannte Begebenheit, die merkwürdige Ähnlichkeit mit der schwedischen Geschichte besitzt.

Im Jahre 1568 am 20. September wurde in einem Stollen des Bergwerks zu Ehrenfriedersdorf der Leichnam eines Knappen aufgefunden, der noch völlig unverwest war und seit reichlich 60 Jahren im Schoße der Erde geruht hatte. Man ermittelte in dem Verstorbenen und nun wieder ans Tageslicht Beförderten den Bergmann Oswald Barthel.[1]) Balthasar Thomas Kendler und Andreas Reiter der Ältere aus dem Orte, sowie Simon Löser aus dem nahen Dorfe Drehbach konnten sich des Toten noch als eines Lebenden erinnern.[2]) Als die Leiche am 26. September feierlich bestattet wurde, gedachte der Pfarrer der wunderbaren Fügung, daß er einem Menschen die Grabrede halten mußte, der viele Jahre vor seiner Geburt ins Jenseits hinübergeschlummert war.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, als man überall die Volksüberlieferungen aufzuzeichnen und leider recht oft umzuarbeiten begann, ist diese Parallele zu dem Faluner Vorkommnis einigemal behandelt worden. Zunächst – wenigstens kennen wir keine ältere selbständige Gestaltung – fand sie in das erste Bändchen der Sammlung von Dietrich und Textor Eingang,[3]) darauf in A. Textors Historischen Bildersaal der sächsischen Geschichte,[4]) in Widar Ziehnerts Sachsens Volkssagen,[5]) in J. G. Th. Grässes Sagenschatz des Königreichs Sachsen,[6]) in Joh. Aug. Ernst Köhlers Sagenbuch des Erzgebirges[7]) und mag noch in andere Sagensammlungen übergegangen sein. Die Darstellung bei Ziehnert ist in poetischer Form abgefaßt und dürfte die Geschichte von der langen Schicht zu Ehrenfriedersdorf besonders bekannt gemacht haben. Der Stoff wurde auch zu einem Volksschauspiel benutzt, das im Königreich Sachsen noch heutzutage auf Marionettenbühnen zur Aufführung gelangt. Über die älteren sächsischen Sagenbücher urteilt Köhler[8]) wenig günstig und wirft ihren Verfassern Mangel an Treue der

[1]) Hock, Vampyrsagen, S. 50f. [2]) Ausführliche Mitteilung des Vorgangs nach einem Eintrag vom 28. September 1568 in das 1543 angefangene Ehrenfriedersdorfer Bergbuch bei Christian Lehmann S. 936 des Historischen Schauplatzes derer natürlichen Merkwürdigkeiten in dem Meißnischen Ober-Ertzgebirge . . . Leipzig 1699, kürzere Erwähnung bei Andreas Moller, Theatri Freibergensis pars posterior (Freiberg 1653) S. 293. [3]) Die romantischen Sagen des Erzgebirgs, 2 Bändchen, Annaberg 1822 und 1824, I, S. 167ff. [4]) V. Band, Meißen 1836. [5]) Annaberg 1838–1839, 4. Auflage 1881, No. 1. [6]) Dresden 1855, I. No. 478, 2. Auflage, Dresden 1874. I, No. 518. [7]) Schneeberg und Schwarzenberg, 1886, No. 766. [8]) A. a. O. Einleitung VII.

Wiedergabe vor. Allen diesen Behandlungen der wahren Geschichte sind sagenhafte Züge eigen, die sich umso leichter hinwegstreifen lassen, als wir den genauen Sachverhalt der Auffindung jener Bergmannsleiche kennen. Wenn nun diese Darstellungen von einer treuen Braut, Anna, der Tochter des Obersteigers Baumwald, berichten, die nach reichlich 60 Jahren ihren Verlobten wiederfindet, so wird es sich um eine Entlehnung aus Erzählungen des Faluner Vorgangs handeln, da die ältesten Quellen von der rührenden Treue der Jungfrau nichts wissen.[1]) Es könnte sich ja allerdings dieser Zug unabhängig von der Kenntnis der schwedischen Begebenheit im Volke gebildet haben, doch wäre es auffallend, wenn der Chronist Christian Lehmann über 100 Jahre nach der Auffindung der Leiche einen solchen Sagenzug aus dem Volksmunde nicht mitteilte, liebt er es doch sehr, sein Buch durch allerhand merkwürdige Geschichten anziehend zu machen. Im Jahre 1822 aber, als Dietrich und Textor ihre Sammlung erscheinen ließen, war das Faluner Ereignis in sächsischen Landen oft besungen worden, und da die beiden Bearbeiter, wie Köhler hervorhebt, das offenbare Bestreben hatten, dem Kerne ihrer „Sagen" ein novellistisches Mäntelchen umzuhängen, so wird es beinahe zur Gewißheit, daß sie die literarische Tradition aufgegriffen haben. Die erschütternde Wirkung der Erzählung erhöht sich (man bemerkt das bei der Überlieferung der schwedischen Begebenheit), wenn die Zahl der Überlebenden aus der Zeit der Verschüttung bis auf einen einzigen, eben die liebende Braut, vermindert wird. Zu diesem Grade sagenmäßiger Umgestaltung der Wirklichkeit ist man allerdings in dem Ehrenfriedersdorfer Falle nicht gelangt, aber es verdient Beachtung, daß nach einer Überlieferung nur noch ein Zeuge außer der treuen Braut auftritt, während ja das alte Bergbuch von drei Überlebenden aus jener Zeit berichtete. Den oft bemerkten Gegensatz zwischen der Altersschwäche der Liebenden und der jugendlichen Wärme ihres Gefühls läßt sich auch Ziehnert, der sich in seiner poetischen Fassung an die „Romantischen Sagen des Erzgebirgs" anschließt, nicht entgehen. Er schreibt (S. 13):

„Ihr Leib ist alt; — ihr Lieben
Ist ewig jung geblieben."

[1]) Daß die sächsische „Sage" durch die Faluner beeinflußt sei, nimmt auch, wie ich erst bemerkte, nachdem obige Zeilen schon lange geschrieben waren, Hermann Lungwitz in seinem Aufsatze „Zwei lange Schichten" (Glückauf! Organ des Erzgebirgsvereins, 16. Jahrgang [1896] S. 21 ff.) an.

Nach ihm stirbt Anna am Sarge des Bräutigams. Fügen wir noch hinzu, daß Textor in seinem Historischen Bildersaal ziemlich scharf wirkliches Ereignis und Sage trennt (er benutzt einigemale den Ausdruck: wie die Sage erzählt, wenn er Annas gedenkt) und ganz in Hebels Art abschließt,[1]) so erhält unsere Annahme von Beziehungen der Faluner Geschichte zur Ehrenfriedersdorfer neue Stützen.

Man könnte sich wohl auch die Frage vorlegen, ob nicht Einflüsse der erzgebirgischen „Sage" auf einige Darstellungen des nordischen Vorganges nachweisbar sind. Die sächsischen Dichter Kind und Langbein führen allerdings keinen Ort an, wo sich die Begebenheit zugetragen hat, aber die Zeit der Entstehung ihrer Gedichte macht eine solche Beeinflussung unwahrscheinlich, und wenn Trinius in seiner „Bergmannsleiche" von mehr als sechzigjährigem, Pfizer von einem siebzigjährigen Todesschlaf des verschütteten Jünglings erzählt, so ist die Vermutung, daß sie die Geschichte Oswald Barthels gekannt haben, deshalb noch nicht gerechtfertigt. – –

Man hat sich gewundert, daß der Sachse Schubert von der Faluner Begebenheit berichtet, ohne des Ehrenfriedersdorfer Ereignisses zu gedenken; noch seltsamer berührt es, wenn ein Annaberger (Gerhard von der Halde) den weiten Weg nach Falun unternimmt, statt kaum zwei Stunden nach Ehrenfriedersdorf zu gehen. Aber das Auffällige, das diese Vernachlässigung des Heimischen durch einen dichtenden Sachsen darbietet, läßt sich erklären: der spätere schwedische Vorfall ist eher sagenhaft ausgeschmückt worden als der frühere sächsische und erfreut sich deshalb viel länger einer literarischen Berühmtheit.

Zahlreich sind die Behandlungen des dankbaren Vorwurfes. Nicht viele können auf höheren dichterischen Wert Anspruch erheben. Unter den epischen Darstellungen dürfte Hebels Erzählung die in ihrer Einfachheit stimmungsvollste sein; dramatische Bearbeitungen des Stoffes werden sich am besten an E. T. A. Hoffmanns Novelle anschließen, die eine Fülle wirkungsreicher Motive birgt. Sicher ist es kein Zufall, daß Franz von Holstein wie Hugo von Hofmannsthal sich von ihr haben anregen lassen.

[1]) S. 126/7. Als nun die Leiche eingesenkt werden sollte, wankte – die treugebliebene Braut Anna herbei, nahm Abschied von dem Geliebten und sprach dann in einem seelenvollen Blicke die Hoffnung aus, in kurzem wieder mit ihm vereinigt zu werden. Bald darauf wurde auch diese Hoffnung erfüllt.

Poesie und Prosa
in der althebräischen Literatur.

Von
Eduard König (Bonn).

Es ist eine bedeutsame Tatsache, daß die frühesten Denkmäler der Literaturen poetischen Charakter zu tragen pflegen. Dies ist schon von den Alten erkannt worden, wie mehrere Sätze von Strabo und Varro beweisen, die von Ed. Norden in seinem Werke über Antike Kunstprosa (1898), S. 32ff. gesammelt worden sind. Dies ist auch von der neueren vergleichenden Literaturforschung z. B. an der indischen, der griechischen, der deutschen, der arabischen Literatur immer von neuem bestätigt worden. Aber so sicher und bemerkenswert diese Tatsache auch ist, so darf ihre Bedeutung doch nicht überschätzt werden. Man darf nicht, wie das neuerdings mehrfach geschehen ist, in völlig uneingeschränkter Weise sagen, daß „die Poesie älter ist, als die Prosa" (Flöckner, Über den Charakter der alttestamentlichen Poesie 1898, S. I). Es wird der Wirklichkeit schon näher kommen, wenn wir sagen, daß poetische Bestandteile der Literaturen aus älteren Perioden aufbewahrt worden zu sein pflegen, als dies bei Prosadarstellungen gewöhnlich der Fall ist.

In dieser richtigen Einschränkung gilt der neuerdings vielfach gehörte Satz von der Priorität der Poesie vor der Prosa auch in Bezug auf das althebräische Schrifttum, und es entspricht durchaus der literargeschichtlichen Analogie, wenn z. B. die poetische Darstellung des Kampfes der Israeliten gegen die Nordkanaaniter, die das Deboralied genannt zu werden pflegt (Richt. 5, 1 ff.), von den neueren Forschern für einen früheren Reflex jenes geschichtlichen Vorgangs angesehen wird, als die prosaische Darstellung dieses Kampfes,

die wir in 4, 14ff. lesen. Ebendieselbe Analogie gilt, bis zur Erweisung des Gegenteils, auch für die Elegie Davids auf Saul und Jonathan und für die anderen Poesien, die im alttestamentlichen Bericht über David vorkommen (1 Sam. 18, 7: „Saul hat tausend geschlagen etc."; 2 Sam. 1, 19—27; 3, 33f.; 22, 1ff.). Ja, diese Analogie spricht auch zu gunsten des Alters solcher Abschnitte, wie das Rätsel Simsons (Richt. 14, 14), der glaubenskühne Ausruf Josuas an Sonne und Mond (Jos. 10, 12), der Spottspruch über Hesbon (Num. 21, 27—30), das Brunnenlied (21, 17: „Steig auf, Brunnen! Ruft ihm entgegen!"), die Signalworte (10, 35f.), die Segensformel (6, 24—26), der Triumfgesang (Exod. 15, 1b—18) und noch andere poetische Abschnitte bis zu Lamechs Schwertlied (Gen. 4, 23f.) zurück.

Über diesen Punkt, das gegenseitige Altersverhältnis von Poesie und Prosa, war man in der neueren Zeit im allgemeinen einig. Männer, wie Reuß (Geschichte der heiligen Schriften Alten Testaments, 2. Aufl., S. 152, letzte Zeile) und Wellhausen, stimmten darin mit uns zusammen. Letzterer sagte ausdrücklich: „Wir wissen, daß Lieder, wie Jos. 10, 12f., Richt. 5, 2 Sam. 1, 19ff.; 3, 33f., die ältesten historischen Denkmäler sind" (Prolegomena zur Geschichte Israels, Kap. VIII, 2).

Da wurde die verhältnismäßige Ruhe, welche über die Frage nach den poetischen Bestandteilen des Alten Testaments sich ausgebreitet hatte, durch schrille Alarmrufe gestört. „Was ist überhaupt Poesie in der althebräischen Literatur?" und „Wie weit reicht das Gebiet der Poesie in dieser Literatur?", so lauteten diese Rufe, und noch immer tönen sie fort und halten alle die in lebhafter Spannung, die sich mit dem althebräischen Schrifttum beschäftigen. Ja, diese beiden Fragen beanspruchen auch vom kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt aus eine weitreichende Teilnahme. Deshalb meine ich, ein auch für die „Vergleichende Literaturgeschichte" zeitgemäßes Werk zu tun, wenn ich im folgenden diese beiden Fragen zu beantworten strebe.

Zuerst also sehen wir uns vor die Frage „Was ist Poesie in der althebräischen Literatur?" gestellt, und wir werden sie kaum genügend beantworten können, wenn wir nicht in erster Linie sagen, was unter Prosa und Poesie überhaupt zu verstehen ist.

Nun das Wort „Prosa" kommt von dem Ausdruck *prorsa* her, wie ja nach dem großen lateinischen Wörterbuch von Georges bei dem obenerwähnten Worte Apulejus von *prorsa et vorsa facundia* spricht. Nach demselben Wörterbuch bezeichnet dieser Ausdruck

prorsa und demnach auch das daraus entstandene Wort „Prosa“ eine Darstellung, die „gerade oder schlicht vor sich hingeht“. Dagegen „Poesie“ ist nach dem ursprünglichen Sinn des zu grunde liegenden griechischen Wortes ein „Produkt“, und weil es einfach als ein solches bezeichnet wird, so ist selbstverständlich eine solche Leistung im sprachlichen Ausdruck gemeint, die sich irgendwie von den gewöhnlichen Leistungen abhebt.

Folglich ist die erste Frage, die uns jetzt beschäftigen soll, diese, ob es Bestandteile des althebräischen Schrifttums gibt, die sich als außergewöhnliche vor den andern auszeichnen.

Gewiß eine anmutende Aufgabe, die Poesie zu suchen! Alle Spuren, auf denen wir sie erhaschen können, werden einen Hauch von der Lieblichkeit ihres Wesens an sich tragen. Aber wird dieses Suchen nicht auch gar zu neckisch sein? Wird die Poesie sich innerhalb der althebräischen Literatur auch wirklich an den Symbolen erkennen lassen, durch die sie nach der gewöhnlichen Erfahrung die Glut und Vornehmheit ihres Wesens zu veranschaulichen pflegt? Doch wir werden die Holde grüßen, wenn sie sich auch vielleicht, entsprechend der alten Zeit und der überhaupt naturhafteren Art des Orients, in einfacherem Gewande zeigen sollte.

Bei diesem Suchen liegt aber natürlich nichts näher, als daß wir den althebräischen Schriftstellern selbst den Mund zu öffnen streben. Haben sie denn nicht durch irgendwelche Äußerungen verraten, daß in der Literatur ihres Volkes auch solche Produkte enthalten sind, die man in andern Literaturen zweifellos als poetische bezeichnet? Eine solche Andeutung liegt nicht sicher darin, daß der Verfasser von Ps. 45 diesen mit dem hebräischen Ausdruck von „Produkt“ *(ma3asè)* benennt. Denn er könnte auch nur des Inhalts wegen diese Darlegung als eine „Leistung“ oder ein „Opus“ haben hinstellen wollen. Ebenso kann es sich damit verhalten, daß der Abschnitt 2 Sam. 23, 1 – 7 in der – späteren – Überschrift als „die letzten Worte Davids“ bezeichnet ist, während doch sonstige Äußerungen Davids noch bis 1 Kön. 2, 9 berichtet sind. Man weiß wieder nicht bestimmt, ob die in 2 Sam. 23, 1 – 7 enthaltenen Sätze Davids wegen ihres Inhalts, oder wegen ihrer Form seine „letzten Worte“ genannt sind. Aber ein Bewußtsein davon, daß es Poesien in ihrer Literatur gibt, prägten schon die alten Hebräer darin aus, daß sie gewissen Bestandteilen ihres Schrifttums den Titel von

„Liedern oder Gesängen“ gaben. Denn ein „Lied oder Gesang“ *(schîr)* ist nach seinem natürlichen Begriff eine Poesie.

Der erste von den Abschnitten nun, die im althebräischen Schrifttum sich sogar selbst als „Lied“ bezeichnen, ist Exod. 15, 1bff. Lassen sich an diesem Gesangstext nun Eigenschaften entdecken, durch die er sich aus seiner Umgebung heraushebt?

Hören wir doch, was vorhergeht! Das sind diese Sätze: „Und Israel sah die gewaltige Betätigung, die Jahwe in Ägypten gezeigt hat, und das Volk fürchtete Jahwe und glaubte an Jahwe und an Mose, seinen Knecht. Damals sang Mose und die Kinder Israels Jahwe dieses Lied, und sie sprachen folgendermaßen.“ Nun setzt das Lied mit den folgenden Worten ein: „Ich will singen Jahwe, denn er ist gar erhaben: das Roß und seinen Reiter warf er ins Meer. Meine Kraft und mein Lobpreis ist Jah, und er ward mir zum Heile. Dies ist mein Gott, und ich will ihn rühmen, die Gottheit meines Vaters, und ich will sie erheben. Jahwe ist ein Kriegsmann, Jahwe ist sein Name, u. s. w.“ Der Anfang dieses Liedes bis zum Worte „Meer“ hat im Hebräischen folgenden Wortlaut: *āschīrā le-Jahwe, kī gā'ō gā'ā, sūs werōkhᵉbō rāmā bajjām.*

Freilich wird mancher beim Anhören dieses „Liedes“ verwundert ausrufen: Das sollen Verse sein?! Ich verkenne nicht, daß die Ausdrucksweise dieser Zeilen eine sehr lebendige ist, wie sie der malenden Anschaulichkeit des dichterischen Geistes entspricht. Ich verkenne auch nicht, daß in diesen Sätzen sich die einfache Klarheit der Gedankenverbindung wiederspiegelt, die dem dichterischen Geiste, wie der Volksseele eigen ist. Aber ich vermisse an jenen Sätzen doch so vieles, was sie zu Versen stempeln könnte. Diese Sätze entbehren ja nicht bloß, wie die Hexameter, des Reimes, sondern auch der geregelten Aufeinanderfolge von kurzen und langen Silben.

Indes hatten wir nicht vorhin den Entschluß gefaßt, Frau Poesie auch sozusagen in ihrem Morgengewande erkennen zu wollen? Wollen wir nun schon an ihrer Entdeckung verzagen, wenn sie in einer unbekannten Gestalt uns entgegentritt? Und ist es denn auch wirklich eine ganz unbekannte Gestalt? Man kennt doch das Nibelungenlied. Man weiß auch, daß es folgendermaßen beginnt:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von heleden lobebaeren, von grôzer arebeit;
von freude unt hôchgezîten, von weinen unde klagen,
von küener recken strîten müget ir nu wunder hoeren sagen.

Da wird, wie man an ***heleden, arebeit, küener, klagen*** und ***sagen*** erkennt, der Wechsel von Kürze und Länge der Silben durch die Abwechselung ihrer Unbetontheit und Betontheit ersetzt. Kann dies also nicht auch in jenem Liede der Fall sein? Es ist aber wirklich so. Man wird dies merken, wenn die Wörter der transkribierten Gestalt dieses Liedes mit Akzenten versehen werden. Dann entsteht folgendes Bild: ***aschíra le-Jahwé, ki ga'ó ga'á, sús w*ᵉ*rokh*ᵉ*bó ramá bajjám.***

Auf den Taktfolgen, die darin zu bemerken sind, kann der Rytmus der hebräischen Poesie natürlich ebenso gut beruhen, wie der des Nibelungenliedes. Dies wird ferner auch von der Natur des Rytmus zugelassen. Denn worin besteht sie? Man wird es wohl am besten folgendermaßen deutlich machen: Während die Harmonie eines Musikstückes in dem wohltuenden Zusammenklingen gleichzeitig vernommener Töne begründet ist, und während die Melodie in der Abwechslung verschieden hoher Töne besteht, ist der Rytmus durch die Aufeinanderfolge kurzer und langer Töne und Tonreihen bedingt. Betonte Silben aber, die vom Schlag des Taktes getroffen werden, werden unwillkürlich auch länger ausgesprochen.[1])

Schon nach der bisherigen Betrachtung erweist sich das Prinzip des Rytmus der althebräischen Poesie als ein nicht ganz mechanisches. Denn die Taktschläge, die diesen Rytmus bedingen, treffen naturgemäß die Hauptbegriffe, die in den einzelnen Sätzen auftreten. Es fragt sich aber, ob das Prinzip des poetischen Rytmus der alten Hebräer nicht noch in stärkerem Maße ein ideell-mechanisches ist. Diese schon an sich bestehende Möglichkeit wird stark durch das in den Vordergrund gerückt, was wir über die „Volksgesänge" der arabisch redenden Bevölkerung des heutigen Palästina lesen. L. Schneller schreibt darüber in seinem Buche „Kennst du das Land?", im Abschnitt über „Musik" folgendes: „Die Rytmen sind mannigfaltig. Eine Zeile kann zwei bis acht Hebungen haben, und zwischen zwei Hebungen werden oft drei

[1]) „Arabischer Gesang bietet besonders bei der langsam einherschreitenden Melodie des Tarwīd Gelegenheit, den Einfluß langer Dehnung einer gesungenen Silbe auf ihren Vokal zu beobachten, *wálad* wird zu *wālāād*, *jálli* zu *jāllē*, *ḥéli* zu *ḥelī*." (Gustav H. Dalman, Palästinischer Diwan 1901, S. XXXIV.)

Silben bequem untergebracht. Herzensbewegung und Affekt bestimmen Gleichmaß und Abwechslung.“ [1])

So liegt es aber auch in der althebräischen Literatur als Wirklichkeit vor. Denn das nächste „Lied“, das in der überlieferten Sammlung des althebräischen Schrifttums begegnet, lautet: ***ʒalí be'ér, ʒenu-láh, be'ér chapharúha sarím, karúha nedibé haʒám bimᵉchoqéq ūbemischʒanothám***. Denn in Num. 21, 17f. lesen wir: „Damals sang Israel dieses Lied: Steig auf, Brunnen! Ruft ihm entgegen! (d. h. bewillkommt oder lockt ihn gleichsam!) O Brunnen, den die Fürsten gegraben, den die Edlen des Volkes gebohrt mit dem Szepter und ihren Stäben!“ Jede von den ersten drei Zeilen hat da sicher drei Hebungen, und die vierte Zeile steigt auf besonders vielen Vorstufen zu zwei Hebungen auf. Da finden wir also wieder dieselbe relative Freiheit des Zeilenbaues, wie bei dem zuerst betrachteten Liede. Ein anderes, noch kleineres Lied ist der „Wechselgesang“, den „die scherzenden Frauen“ anstimmten und der da lautete: ***hikká scha'úl ba'alapháw we-dawíd be-ribᵉbotháw*** d. h. Saul hat seine Tausende geschlagen, aber David seine Zehntausende (1 Sam. 18, 7). Sieh da zum drittenmal eben dieselbe relative Freiheit des Rytmus! Sodann im ersten Abschnitt des Hiobgedichtes entsprechen sich mehr als einmal Zeilen von vier und Zeilen von drei Hebungen. So ist es z. B. in den Worten ***ha-lájla hahú jiqqachéhu 'óphel*** (jene Nacht, Finsternis durchwalte sie!) und ***'al-jichᵃd bimé schaná*** (nicht freue sie sich unter den Tagen des Jahres!). Außer in diesem Vers 6, ist es ebenso noch in Vers 20, 24 und 25, und auch Ed. Sievers gesteht in seinen „Metrischen Studien“ (1901), S. 531: „An den überlieferten Vierern dieses dritten Kapitels der Hiobdichtung wage ich nicht zu rütteln, da sie keinerlei Sinnesanstoß geben und der Wechsel im Rytmus der Rede größere Lebendigkeit gibt.“

Folglich liegt der Quellpunkt des Rytmus der althebräischen Poesie in der Aufeinanderfolge von Zeilen, in denen wesentlich die-

---

[1]) „Es lassen sich unterscheiden Verszeilen mit zwei, drei, vier und fünf betonten Silben, zwischen welche ein bis drei – und sogar vier – unbetonte Silben eingeschaltet werden können ohne Bindung an eine bestimmte Zahl im einzelnen Gedicht. Zuweilen stoßen auch zwei betonte Silben unmittelbar aufeinander. Keine Bedenken walten ob in Bezug auf das Nachklingen von ein oder zwei unbetonten Silben auch am Schlusse der Zeile, wenn das letzte Wort Betonung auf Paenultima oder Antepaenultima hat.“ (Dalman a. a. O., S. XXIII.)

selbe Zahl von Hebungen oder Taktschlägen auftritt. Kürzer und deutlicher kann man sagen: die Quelle der Eurytmie der althebräischen Dichtung sprudelt aus der ideell-mechanischen Symmetrie der mit einander korrespondierenden Gedichtszeilen. So ist das Prinzip des poetischen Rytmus der alten Hebräer von mir in meiner „Stilistik, Rhetorik, Poetik" (1900) aus vielen Proben abgeleitet und gegen alle neueren Versuche, eine mehr mechanische Art dieses Rytmus oder ein „Metrum" der althebräischen Dichtungen zu behaupten, verteidigt worden. Mehrere Ergänzungen dazu sind in meinem Schriftchen „Neueste Prinzipien der alttestamentlichen Kritik" (1902) gegeben worden. Namentlich habe ich da noch einmal betont, daß das von H. Grimme befürwortete Morensystem sich nicht empfiehlt. Denn es enthält eine unnatürliche Verquickung des akzentuierenden und des quantitierenden Prinzips der Rytmik. Aber auch dies habe ich in dem erwähnten Schriftchen genauer entfaltet, daß die absolute Gleichzahl der Hebungen korrespondierender Gedichtszeilen im Althebräischen nicht erstrebt worden ist. Dies mußte gegen Sievers bemerkt werden, der in seinen „Metrischen Studien" zweimal (§ 52 und 88) ausdrücklich die Vorstellung bestritten hatte, daß „ein in der ersten Vershälfte fehlender Fuß durch besondere Inhaltsfülle ersetzt werden könne". Denn daß der Rytmus der althebräischen Poesie nur in der wesentlichen Symmetrie der einander entsprechenden Gedichtszeilen liege, ersieht man z. B. schon aus der Vergleichung folgender Zeilen: ***ʿib*ᶜ*dû eth-Jahwê bejirᵓâ*** („Dienet dem Ewigen mit Furcht!" Ps. 2, 11a), ***wᵉgîlu birʿadâ*** („und freuet euch mit Zittern!" Zeile 11b). Mit diesem meinem Urteil stimmt auch Cornill überein, indem er in seinem Buche „Die metrischen Stücke des Buches Jeremia" (1901), S. VIII bemerkt, daß „die Gleichheit der einzelnen Stichen für Jeremia nicht formales Grundgesetz seiner Metrik war." Übrigens betreffs der Änderungen der überlieferten Aussprache des Hebräischen, die von Sievers in seinen „Metrischen Studien" empfohlen werden, vergleiche man Rud. Kittel, Über die Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Ausgabe der hebräischen Bibel (1902), § 62–68.[1])

[1]) Wie wenig danach die Rücksicht auf den Rytmus eine Norm der alttestamentlichen Text- und Literarkritik sein kann, ist in meinem Schriftchen „Neueste Prinzipien der alttestamentlichen Kritik" (1902), S. 19—34 gezeigt worden. Damit vergleiche man auch folgendes: „Nach Delitzsch, Babylonisches

Da ich nicht fürchten zu müssen meine, daß mein mehr ideelles Prinzip des Rytmus der althebräischen Poesie erschüttert werden könne, so verweile ich jetzt nicht weiter bei der Begründung desselben, sondern wende mich zur Beantwortung einer noch brennenderen Frage. Dies aber ist die Frage nach der Ausdehnung des Bereiches der Poesie innerhalb des althebräischen Schrifttums.

Um in dieser Literatur die örtlichen Grenzen zwischen Poesie und Prosa zu finden, gibt es schließlich nur einen einzigen Weg. Man muß das Gefühl für den wahren Rytmus der althebräischen Poesie, das im obigen hauptsächlich an drei „Liedern" gewonnen worden ist, zunächst an den andern Abschnitten des althebräischen Schrifttums sich bewähren lassen, die ebenfalls als „Lied" oder Objekt des „Singens" bezeichnet sind. Von da aus muß man zu Abschnitten weiterschreiten, die nach der Analogie anderer Literaturen formell mit den Liedern verwandt zu sein pflegen. So durch die althebräische Literatur hindurchwandernd, wird man am sichersten innerhalb derselben an die örtlichen Grenzen von Poesie und Prosa stoßen. Erst wenn darüber durch eine solche Untersuchung der Sache selbst ein Urteil gewonnen sein wird, kann auch die Frage aufgeworfen werden, ob mit diesem Urteil etwaige spätere literargeschichtliche Traditionen übereinstimmen.

Die Stellen alle aufzuzählen, an denen von „Liedern" oder vom „Singen" im althebräischen Schrifttum die Rede ist, würde ziemlich langweilig sein. Denn Israel ist sangeslustiger gewesen, als man sich leicht vorstellt. Noch aus der ziemlich knappen Sammlung von althebräischen Schriften, die uns erhalten worden ist, tönen uns Lieder über die verschiedensten Motive entgegen. Da vernehmen wir nicht bloß den Juchschrei ***„hedád!"*** des Winzers (Jer. 25, 30) und des Keltertreters (48, 33), sondern auch z. B. jenes liebliche Brunnenlied „Steig auf, o Brunnen! u. s. w.", das seines Rytmus wegen schon vorher betrachtet worden ist. Aus gleichem Gesichtspunkt wurde bereits der die kriegerische Sfäre berührende Wechselgesang der Frauen „Saul hat seine Tausende, aber David seine Zehntausende geschlagen" erwähnt. Wieviel Lieder

---

Weltschöpfungsepos, S. 64 ist *šara lim-na*, weil das Versmaß störend, nicht mit zu lesen. Aber ganz feste Versregeln gibt es in assyrischer Poesie nicht, und eine Glosse im Text wäre denn doch sehr befremdlich." (P. Jensen, Keilinschriftliche Bibliothek VI, 1 [1900], S. 24, Anm.)

Israels sodann sich in der religiösen Sfäre bewegten, ist zu gut bekannt, als daß es weitläufig belegt werden müßte. Jeder besinnt sich von selbst sofort auf ein solches Lied, wie „Lobe den Herrn, meine Seele, und mein ganzes Innere seinen heiligen Namen!", womit das hebräische *barekhí naphschí eth-Jahwé we-kol-qerabáj eth-schém qodschó* (Ps. 103, 1) im wesentlichen richtig wiedergegeben ist. Ferner ein sittlicher Grundsatz, der für die menschliche Gesellschaft von ungeheuerster Bedeutung ist, wird in dem Büchlein des althebräischen Schrifttums gefeiert, das von der literarischen Überlieferung „das Lied der Lieder" genannt wird: das „Hohelied" in demselben Sinne, in welchem man von der Hochzeit, dem altdeutschen *hôchgezîte,* als dem Höhepunkt der Lebensentwicklung spricht. Diese Liederperle funkelt fürwahr von manchem Strahl orientalischer Glut, aber ihr wahrer Glanz bricht aus dem Satze „Liebe ist stark wie der Tod, eine Flamme des Herrn" (8, 6) hervor. Das oberste Ziel dieser Dichtung, die mir einer dramaähnlichen Einheit nicht zu entbehren scheint, ist die Verherrlichung der treuen Liebe als einer gottentzündeten Flamme. – Dieses Hohelied ist allerdings nicht „von", sondern „in Bezug auf" Salomo gedichtet, aber im übrigen kann die literarische Kunde Israels es doch nicht aus der Luft gegriffen haben, wenn sie David, im Unterschied von Saul, als „den Liederlieblichen Israels" charakterisiert (2 Sam. 23, 1) und Salomo eine reiche Produktion an „Liedern" zuschrieb (1. Kön. 5, 11).

Eine besonders bemerkenswerte Gruppe von Liedern bilden auch bei den Hebräern die Elegien. Ergreifend tönt ihr besonderer Rytmus uns aus dem Trauergesang entgegen, den David auf Sauls und Jonathans Tod anstimmte, und dessen Leitmotiv dieses ist: „Die Zierde, o Israel, ist auf deinen Höhen erschlagen – wie sind die Helden gefallen!" (2 Sam. 1, 19–27). Auch die profetische Klage ging naturgemäß leicht in den gewohnten Rytmus der Elegie über. Gleich bei dem ältesten Profeten, von dem uns eine ganze Schrift hinterlassen ist, lesen wir: „Gefallen ist, steht nicht mehr auf – die Jungfrau Israel. Hingestreckt liegt sie auf ihrem Heimatboden – keiner hebt sie wieder auf!" (Amos 5, 2). Ferner Hesekiel beginnt eine solche Elegie – der Hebräer nennt sie *Qina* – mit dem stolztraurigen Rückblick „Wie war deine Mutter eine Löwin – zwischen Löwen! Sie lagerte inmitten von Leuen – zog groß ihre

Jungen etc." (19, 2). Solcher Elegien gibt es im althebräischen Schrifttum ja auch ein ganzes kleines Buch: die Totenklage über den Untergang der nationalen Selbständigkeit Altisraels. Dieses seufzerschwere Büchlein beginnt mit den Worten *ekhá jaschebá badád ha3ír – rabbáthi 3ám,* d. h. „Wie liegt in Verlassenheit da die Stadt, die voll Volkes war!" (Klagel. 1, 1).

Man hört überdies, daß der Rytmus des althebräischen Klageliedes auf dem regelmäßigen Wechsel einer längeren und einer kürzeren Zeile beruht. Wie ähnlich dem elegischen Versmaß der Römer! In dessen Zusammensetzung aus Hexameter und Pentameter wird ja auch abgebildet, wie dem Aufschwunge des Lebens eine Lähmung folgt. Und merkwürdig! Diesen Rytmus besitzt die Totenklage noch im heutigen Palästina. Denn L. Schneller berichtet in dem schon erwähnten Buche „Kennst du das Land?" folgendes: Neulich, als ein Mann von seinem Kamel getötet worden war, sangen die Klageweiber: [A = erster Chor] *Léesch da'ásto* [B = zweiter Chor] *ér ridschál* [A] *Léesch qatálto* [B] *já dschamál,* d. h. „Warum hast du ihn zertreten – den Mann? Warum hast du ihn getötet – o Kamel?" Gewiß ein eindrucksvolles Zeugnis für die psychologische und, fast möchte ich sagen, physiologische Natürlichkeit dieser Aufeinanderfolge von längeren und kürzeren Sätzen als eines Ausdruckes für das Sichaufbäumen und die darauffolgende Resignation der Leidensstimmung! Dieser Rytmus war daher auch zu jenem Spottlied geeignet, in welchem sich ein Kulturbild von überwältigender Eigenart aufrollt und welches anhebt: „Nimm die Leier, durchzieh die Stadt, du vergessene Hure!" (Jes. 23, 16). Dieses Lied war doch auch eine Inschrift auf einem Leichenstein, der sich über einem moralischen Grabe erhob.

Nach weitreichender Analogie nimmt die Sentenz, die im Hebräischen *maschal* heißt, leicht am Rytmus der Poesie teil. Denn das inhaltlich abgerundete Diktum schmückt sich gern auch durch eine künstlerische Form. Für die hebräische Literatur ist dieser Zusammenhang von Sentenz und poetischer Form auch durch mehrere Momente dieser Literatur angezeigt. Denn die Spottzeilen, die über das eingeäscherte Hesbon von den „Spruchdichtern" gesagt wurden (Num. 21, 27 – 30), sind ganz so, wie das erwähnte Brunnenlied (V. 17 f.), in die geschichtliche Erzählung eingereiht und sind aller Wahrscheinlichkeit nach als Kriegslied gesungen worden. Ferner

ist jener glaubenskühne Ausspruch: „Sonne, stehe still zu Gibeon, und, Mond, im Tale Ajjalon!“ (Jos. 10, 13) als Bestandteil ebendesselben Sepher ha-jaschar (Buch des Redlichen) bezeichnet, worein auch Davids Elegie auf Saul und Jonathan aufgenommen wurde (2 Sam. 1, 18). Endlich nennt der Dichter sein Produkt einen „Spruch“ und will ihn doch unter Harfenbegleitung, demnach als eine Art Gesang, vortragen (Ps. 49, 3), und in Übereinstimmung damit ist seine Dichtung in der literarhistorischen Überschrift ein mizmor, d. h. nach aller Wahrscheinlichkeit ein unter Musikbegleitung vorzutragendes Gedicht, genannt (V. 1).

Mit alledem ist natürlich nicht gesagt, daß alle Sentenzen der althebräischen Literatur poetischen Rytmus besitzen. Dies ist ja in erster Reihe nicht bei den Sentenzen der Fall, die nur aus einer einzigen Zeile bestehen. Diese können ja gar nicht jene ideell-mechanische Symmetrie korrespondierender Gedichtszeilen haben, in der nach der obigen Auseinandersetzung die Quelle des poetischen Rytmus der alten Hebräer sprudelte. Oder kann bei geflügelten Worten, wie „gleich Nimrod ein Jagdheld nach dem Urteile des Herrn“ (Gen. 10, 9), oder „Ist auch Saul unter den Profeten?“ (1 Sam. 19, 24) von solchem Rytmus die Rede sein? Dieser zeigt sich aber schon in solchen Sprichwörtern, wie *abóth akhelú bóser we-schinné baním tiqhéna* (Jer. 31, 29 etc.): Die Väter haben Herlinge = Herblinge gegessen, und die Zähne der Kinder sind davon stumpf geworden.

Solchen ideell-mechanischen Rytmus zeigen aber nun auch die Sentenzen, die als ein besonderes Buch „die Sprüche“ aufbewahrt sind und ihrem Grundstock nach (10, 1 – 22, 16) gewiß nicht ganz ohne geschichtlichen Anlaß von dem hergeleitet werden, dessen Weisheitsruhm (1 Kön. 5, 9 – 13 etc.) sicher nicht ohne Grund aufleuchtete und durch die Jahrhunderte hindurchflammte. Man kann die rytmische Art dieser Sentenzen z. B. an folgenden beiden Proben erkennen: *bén chakhám jesammách áb u-bén kesíl tugáth immó* (10, 1: ein weiser Sohn erfreuet seinen Vater, und ein törichter Sohn ist ein Kummer für seine Mutter) und *techilláth chokhmá jir'áth jahwé we-dáʿath qedoschím biná* (9, 10: der Anfang der Weisheit ist die Furcht des Herrn, und die Erkenntnis des Heiligen ist Verstand). Wie sich nun in manchen – jüngeren – Teilen dieses Buches die Entfaltung eines Gedankens durch vier und mehr Zeilen hinzieht (25, 6 f. etc.; 1, 8 ff.), so konnte

die Darstellung einer Idee sich schließlich auch zu einem Dialog erweitern, an dem mehrere Personen sich beteiligten. So finden wir es im mittleren Teile des Hiobgedichts (Hiob 3, 3–42, 6), und wirklich heißt es auch, wie vielleicht noch nicht ausdrücklich hervorgehoben worden ist, daß Hiob seine Sentenz *(maschal)* noch weiter entfaltet hat (27, 1 und 29, 1).

Die bis hierher erwähnten Gebiete des Poetischen innerhalb der althebräischen Literatur waren längst als solche anerkannt. Aber hauptsächlich in der neueren Zeit hat man mit wachsender Bestimmtheit die Behauptung aufgestellt, daß der poetische Rytmus viel weitere Sfären des althebräischen Schrifttums durchhalle.

Man meint zunächst, die profetischen Aussagen für das Gebiet des poetischen Rytmus in Anspruch nehmen zu dürfen. Mehrere neueste Erklärer des profetischen Schrifttums erörterten daher schon die „Metra" und „Strofen" desselben, und auch Sievers meint in seinen „Metrischen Studien" (1901), S. 374, die Profetenrede sei, bis auf etwa festzustellende Ausnahmen, eo ipso „poetisch" d. h. „versifiziert".

Diese Meinung scheint eine Grundlage zu besitzen, auf die meines Wissens noch niemand hingewiesen hat. Dies ist die Bezeichnung jeder einzelnen Aussage Bileams als einer Sentenz *(maschal;* Num. 23, 7. 18; 24, 3. 15. 20f. 23). Wird da nicht das vorhin zuletzt behandelte Gebiet der Sentenzen mit dem Gebiete der profetischen Äußerungen unmittelbar verknüpft? Aber vielleicht folgt aus dieser hier von mir zuerst herangezogenen Tatsache gerade das Gegenteil von dem, was sie auf den ersten Blick zu beweisen scheint. Ich meine, gerade diese Tatsache macht uns auf einen Fortschritt in der Beziehung von Poesie und Profetie aufmerksam. Oder ist die negative Tatsache, daß jener Ausdruck *maschal* in den Profetenbüchern nicht zur Bezeichnung der profetischen Darlegungen verwendet wird, nicht ebenso wichtig? Zur Bezeichnung der profetischen Darlegungen kommt *maschal* nämlich nur im Buche Hesekiel vor, und zwar in einem ganz anderen Sinne, in der Bedeutung von „bildliche Rede, Allegorie" (17, 2; 21, 5; 24, 3).

Aus dieser Tatsache meine ich folgenden Schluß ziehen zu sollen: in der älteren Zeit prägte sich die profetische Aussprache mehr in kürzeren Sentenzen aus. Sie erscholl als Spruch, Weihespruch, Segensspruch, oder auch Drohspruch. Man wird leicht durchschauen, wie sehr dies dem überlieferten Bestande der ältesten

profetischen Äußerungen entspricht. Später nahm die profetische Darlegung an dem Fortschritte teil, der die hebräische Literatur überhaupt auf eine neue Stufe emporhob. Allmählich erwachte nämlich die Kunst, ausgeführte Darstellungen zu entwerfen, in denen auch der logische Zusammenhang zum volleren Ausdruck gelangte. In der sogenannten jahwistischen Reproduktion der ältesten Erinnerungen Israels liegt ja ein glänzendes Beispiel eines solchen feingeäderten, plastischen Literaturproduktes vor uns. Ist es da nicht natürlich, wenn die profetischen Darlegungen, die – seit dem achten Jahrhundert – sich zu ganzen Büchern erweiterten, ebenfalls eine Abänderung ihrer Form erfuhren? Wäre es nicht natürlich, wenn der „Spruch" sich zur „Rede" entwickelte?

Doch prüfen wir die Sache an den Darstellungen, die in den Profetenbüchern wirklich vorliegen!

Das Buch Jesaja beginnt mit folgenden Sätzen: (2a) *schim3ú schamájim we-ha'azíni 'éreṣ, ki jahwé dibbér:* (2b) *baním giddálti we-romámti, we-hém pasch°3ú bí.* (3a) *Jadá3 schór qonéhu, wa-chamór 'ebús be3aláw,* (3b) *jisra'él ló jadá3, 3ammí ló hithbonén.* Es läßt sich nicht leugnen, daß in den als V. 2b, 3a und 3b bezeichneten Wortgruppen eine solche Symmetrie der einzelnen Teile gefunden wird, daß man ihnen die Art von Rytmus zuschreiben kann, die nach der obigen Auseinandersetzung in der althebräischen Poesie anzunehmen ist. Aber mehr als diese Möglichkeit besteht nicht. Denn ein Redner könnte diese Sätze ebenfalls verwenden. Auch dieser könnte sagen: „(2b) Ich habe Kinder aufgezogen und (sogar) erhöhet, aber sie haben Rebellion an mir geübt. (3a) Ein Ochse kennt seinen Besitzer, und ein Esel die Krippe seines Herrn, (3b) Israel kennt (ihn) nicht, mein Volk hat es sich nicht zum Bewußtsein gebracht." Doch, wie gesagt, man kann in den erwähnten drei Wortgruppen, die als V. 2b, 3a und 3b gezählt werden, je zweimal drei Hebungen finden, wie Sievers a. a. O., S. 424 tut.

Ist nun aber in den oben schon mit transkribierten Eingangsworten (1a) „Höret, o Himmel, und, o Erde, nimm zu Ohren, denn der Herr hat geredet!" derselbe Rytmus beabsichtigt? Diese Worte sind auf jeden Fall anders gebaut, da ja die ersten vier Hebungen in näherem Ideenzusammenhange unter einander stehen. Auch Sievers kann darin nicht zwei Gruppen von je drei Hebungen

finden. Aber waren die Aussagen, die in V. 1a enthalten sind, nicht teils vom Sprachgebrauch gegeben und teils notwendig? Himmel und Erde zu Zeugen aufzurufen, war eine naheliegende Ausdrucksweise (Deut. 32, 1 etc.), und diesen Aufruf durch eine Hinweisung auf das göttliche Reden zu motivieren, war notwendig. Da darf es also doch für mehr zufällig angesehen werden, daß die in V. 1a enthaltenen zwei Sätze sich auch auf sechs Hebungen zurückführen lassen, indem die Konjunktion *kî* als Nebenbestandteil der Rede (sogenannte Partikel) sich an das folgende Wort anschließen läßt.

Betrachten wir sodann weiter, was dem erwähnten Gottesspruche (V. 2b, 3ab) folgt! Es lautet in V. 4a so: *hôj gôj choṭê'* (wehe einer sündigenden Nation!), *3am kèbed 3awón* (einem Volke, beladen mit Missetat!), *zèra3 mere3îm* (einer Brut von Bösewichtern!), *baním maschchithím* (Kindern, die verderbt handeln!). Darin hat auch Sievers nicht zweimal drei, sondern zweimal vier Hebungen gefunden. Ferner V. 4b lautet so: *3az'bú eth-jahwé* (sie haben verlassen Jahwe), *ni''aṣú eth-qedósch jisraél* (haben gelästert den Heiligen Israels), *nazóru achór* (sind rückwärts abgewichen). Daraus will Sievers zwar nicht zweimal drei, aber doch wenigstens sechs Hebungen machen, indem er *jisrael* streichen will. Dieses Wort „widerstrebe dem Metrum“ hier, in 5, 24 und 17, 7 und auch in 10, 20. Der bloße Ausdruck „der Heilige“ sei auch in Hab. 3, 3 und Hiob 6,10 gebraucht. Dadurch aber wird es keineswegs wahrscheinlich, daß Jesaja an einigen Stellen den vollen Ausdruck „der Heilige Israels“ verwendet (5, 19; 10, 17; [12, 6;] 29, 19; 30, 11. 12. 15; 31, 1; 37, 23) und an andern Stellen vermieden habe. Doch auch abgesehen davon ist es sicher, daß der Rytmus, der in den Sätzen des Gottesspruchs (V. 2b, 3ab) erklingt, auch hinter demselben nicht erstrebt ist. Auch in V. 5 und 6a muß wiederum Sievers selbst zweimal vier Hebungen konstatieren.

Dieser Tatbestand wird nach meiner Ansicht am richtigsten so beurteilt: das Thema der profetischen Darstellung, jene Sentenz „Ich habe Kinder aufgezogen und erhöhet etc.“ (V. 2b, 3ab), besitzt den rytmischen Charakter des „Spruchs“. Aber die profetische Einführung dieses Themas und sozusagen die Variationen, die der Profet über dieses Thema sprach und schrieb, bewegten sich in anderem und freierem Rytmus. Sie sind Rede.

Auch diese soll ja keineswegs eines mittleren Maßes von Rytmus entbehren. Dies liegt in der Natur der Sache und ist von Cicero so ausgesprochen worden, daß er den Dichter als ganz verwandt mit dem Redner bezeichnete. Der Dichter müsse nur noch ein wenig mehr nach Rytmus streben. Seine Worte lauten: „Est finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paulo" (De oratore I, 16, § 70). Die Probe darauf kann man ja auch an seinen Reden machen. Man lese nur z. B. wieder einmal den Anfang der ersten Rede gegen Catilina: „Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? Quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?" So nahe kann z. B. auch der Cicero der hebräischen Literatur in seiner Ausdrucksweise dem Dichter gestanden haben, ohne mit ihm identisch zu sein. Zu diesem Urteil führt uns auch die Betrachtung anderer Sätze, die gleich im ersten Kapitel des Jesajabuches folgen. Denn da heißt es z. B. „Euer Land ist eine Wüste, eure Städte sind mit Feuer verbrannt (V. 7a), eure Ackererde — vor euch verzehren Fremde sie [d. h. die Frucht], und eine Wüste ist sie wie Umsturz durch Fremde" (V. 7b).[1] Ferner lesen wir dort: „Wann ihr kommt, um vor mir zu erscheinen – wer forderte dies von eurer Hand: meine Vorhöfe zu zertreten? Ihr sollt nicht fortfahren, Pflanzenopfer der Unaufrichtigkeit zu bringen, Räucherwerk der Greuelhaftigkeit ist es mir" (V. 12f.).[2] Auch Sievers ist bei V. 7 im Ungewissen, ob er acht + sechs Versfüße annehmen kann, während er in 12a drei, in 12b fünf und in 13 fünf Versfüße samt einer Glosse findet.

Mein Urteil geht deshalb gegenüber dem, was nach oben S. 12 von Sievers gefällt worden ist, dahin: die profetischen Darlegungen in der althebräischen Literatur haben zwar Dichtungen eingeschaltet (Jes. 5, 1 etc.), oder gingen manchmal in einen ihren Hörern bekannten Rytmus – den der Totenklage – über, aber außerhalb dieser festzustellenden Ausnahmen bewegen die profetischen Darlegungen sich in dem freieren Rytmus der Rede.

[1]) *arṣekhém schemamá 3arêkhém seruphoth-ésch* (V. 7a),
admathekhém lenegdekhém zarím okhelím otháh uschemamá
kemahpekháth zarím (V. 7b).

[2]) *ki tabó'u lera'óth panáj* (12a),
mi biqqésch zóth mijjedekhém remós chaṣeráj (12b)
lo tosíphu habí' minchath-scháw qeṭóreth to3ebá hí lí (13a)
chódesch weschabbáth qeró miqrá lo-ukhál áwen wa3aṣará (13b).

Ich will jetzt nicht fortfahren, dies durch Proben zu belegen. In Bezug auf Amos und Jeremia meine ich es ja erst kürzlich in dem Schriftchen „Neueste Prinzipien der alttestamentlichen Kritik“ S. 31 – 34 bewiesen zu haben. Nur dies soll jetzt noch hinzugefügt werden, daß dieses durch eine selbständige Erwägung des Tatbestandes gewonnene Urteil auch durch Momente der literargeschichtlichen Überlieferung bestätigt wird. Denn Hieronymus sagte in der Vorrede zu seiner Übersetzung des Jesaja: „Niemand meine, daß die Profeten bei den Hebräern, durch ein Metrum gebunden würden und eine Ähnlichkeit mit den Psalmen hätten.“ Ebenso bemerkte Adrian, der Verfasser eines auf die biblischen Schriften bezüglichen, höchst beachtenswerten Werkes, daß die Aussagen des Jesaja, Jeremia und der in ihrer Periode lebenden Profeten in ungebundener Rede geschrieben seien, im Unterschied von den Psalmen Davids etc. Wie alle seine Bemerkungen, ist auch dieses sein Urteil ausführlich in meiner Stilistik, Rhetorik, Poetik (S. 319 etc.) erörtert.

Aber in neuester Zeit ist man auch dazu fortgeschritten, erzählenden Partien der althebräischen Literatur ein Metrum zuzuschreiben. So tut es Sievers in seinen „Metrischen Studien“ (1901), S. 382 ff. zunächst in Bezug auf Gen. 2, 4b ff. Dabei verwahrt er sich selbst dagegen, daß er es etwa deshalb tue, weil z. B. im deutschen Mittelalter „Reimchroniken“ geschrieben wurden. Er will die Frage nur durch das „Experiment“, d. h. die Untersuchung der einzelnen Texte selbst entschieden wissen. Sehen wir zu, wie dieses „Experiment“ verläuft!

In Gen. 2, 4b ff. heißt es „Am Tage, da Jahwe machte Erde und Himmel etc.“, und Sievers meint, daß da Zeilen von je vier Hebungen beabsichtigt seien. Aber um dies nachzuweisen, muß er gleich am Anfang von 4b *bejóm* (am Tage) als Vorschlagssilben zu *3asóth* betrachten. Ferner muß er in der nächsten Wortreihe (5a) den Schlußausdruck *ba'áres* (auf der Erde) streichen, obgleich derselbe ebenso viel Sinn besitzt, wie der Schlußausdruck *3al-ha'áreṣ* (auf die Erde) von 5c. Sodann muß er die Worte „und Nebel stieg auf von der Erde und tränkte die ganze Oberfläche der Ackerkrume“ (V. 6), worin nicht vier, sondern sechs Hebungen enthalten sind, tilgen. Zur Begründung fügt er hinzu: „Sie passen, wie längst erkannt ist, ja auch sachlich gar nicht an die Stelle.“ Dabei bezieht er sich auf die Meinung, die Holzinger im Kurzen Hand-

kommentar 1898 z. St. ausgesprochen hat, daß nämlich *'êd* hier in Gen. 2, 6 nicht „Nebel“ bezeichnen könne, weil diesem *'êd* ein „Tränken“ des Ackerlandes zugeschrieben sei. Dies aber tue der Nebel nicht, sondern er „befeuchte“ nur das Land. Auch Gunkel im Handkommentar (1901) z. St. spricht ihm dies so nach: „Der Nebel befeuchtet die Erde wohl, aber tränkt sie nicht“. Also deshalb, weil für „befeuchten“ der metaphorische Ausdruck „tränken“ gewählt ist, darf hier dem *'êd* die Bedeutung abgesprochen werden, die dieser Ausdruck in Hiob 36, 27 besitzt? Deshalb darf für Gen. 2, 6 das assyrische „*edû*, Flut, Wogenschwall“ gefordert werden? Deshalb paßt die in V. 6 enthaltene Aussage „gar nicht an die Stelle“? Oder paßt diese Aussage überhaupt nicht in diesen Zusammenhang? Fassen wir diesen ins Auge! Es war vorher ein zweifacher Mangel bemerkt, der das Entstehen von Pflanzenwuchs bis dahin verhindert hatte: der Mangel an Regen (5 c) und die Abwesenheit des Menschen, der den Ackerboden hätte bebauen können (5 d). Die Beseitigung des ersteren Mangels wird nun in V. 6 und die Abstellung des anderen Mangels wird in V. 7 erzählt. Trotzdem „paßt“ die in V. 6 enthaltene Aussage „nicht an die Stelle“?[1])

In ähnlicher Weise stellt Sievers noch eine Reihe anderer vierhebiger Zeilen her. Gleich in 7 a meint er, daß der Ausdruck „Staub“ erst hinterher durch den Zusatz „von der Ackererde“

[1]) Das hebräische *'êd* kann nach seinem möglichen Zusammenhang mit dem arabischen *'ijâdun* (das, was irgend eine Sache schützt: Zuflucht; Schleier; Luft etc.) den Sinn von „Nebelschleier, Nebel“ besitzen, und weil nach dem Kontext von Gen. 2, 6 der Mangel an „Regen“ beseitigt werden soll, so ist dem Worte *'êd* an dieser Stelle nicht die Bedeutung „Flut“ zuzuschreiben. Es ist auch methodisch falsch, den Sinn eines hebräischen Wortes direkt aus dem Babylonischen zu entnehmen. Denn gleichklingende oder gleich derivierte Worte haben in verwandten Dialekten mehrfach differierende Bedeutungen, wie z. B. das hebräische und aramäische *halakh* und das babylonische *alâku* einfach „gehen“, aber das arabische *hala(i)ka* „zu Grunde gehen“ bedeutet, oder wie das babylonische *nabâṭu* „glänzen“ (Kausativ: glänzend machen) heißt, aber im Hebräischen das Kausativ von ebendemselben Stamm die Bedeutung „blicken, sehen“ besitzt. — Übrigens die brachylogische Ausdrucksweise „und Nebel stieg auf von der Erde und tränkte etc.“ ist in meiner „Stilistik etc.“, S. 222 f. durch mehrere Analogien beleuchtet worden, und auch deshalb ist nicht mit P. Haupt (American Oriental Society's Proceedings 1896, S. 160) die Präposition *'al* „auf, über“ als Original für *min* „von“ zu vermuten.

genauer bestimmt worden sei. Aber daß dies erst nachträglich hinzugesetzt worden sei, ist wenig wahrscheinlich. Dem „Metrum“ zuliebe wird ferner darauf Wert gelegt, daß die Ortsangabe „nach Osten hin“ (8 a) in der griechischen und syrischen Übersetzung zum Teil nicht ausgedrückt ist. Aber daß dies „ältere Textüberlieferung“ sei, besitzt doch sehr geringe Wahrscheinlichkeit. Sodann in 10 a streicht er hinter „und ein Strom geht aus“ den Umstand „aus Eden“. Aber wenn dies nicht dagestanden hätte, wäre zu dem Verbalausdruck „geht aus“, der nicht gut absolut stehen kann, die vorhergehende Ortsbezeichnung „der Garten“ zu ergänzen gewesen, und 10 a hätte dann folgende Aussage enthalten „und ein Strom geht aus – vom Garten –, um den Garten zu tränken“. Dies empfiehlt sich gewiß nicht sehr. Weiterhin in 10 b sollen die vier Versfüße ursprünglich so gelautet haben „und von dort aus trennt er sich zu vier Hauptarmen“. Der Ausdruck „und wird“, der im überlieferten Text hinter „trennt sich“ folgt, wird demnach ausgeschaltet.

Dieses „experimentelle“ Verfahren, das Vorhandensein metrischer Erzählungen für die althebräische Literatur zu erweisen, ist nach meinem Urteil nicht gelungen. Die Kunde davon, daß Gen. 2, 4b ff. eine metrische Erzählung enthalte, müßte ja auch mindestens schon sehr lange verloren gegangen sein. Diese Kunde hatte ja schon alle die nicht erreicht, welche das „Metrum“ dieses angeblich ursprünglichen Gedichts durch die erwähnten fraglichen Zusätze zu stören gewagt haben.

Oder ist das „Experiment“ in Bezug auf andere erzählende Abschnitte des althebräischen Schrifttums gelungen? Sievers macht weiter zunächst an Gen. 41 einen solchen Versuch. Dieses Kapitel beginnt mit den Worten *wajehí miqqéṣ schenathájim jamím ŭ-phar3ó cholém* „und es geschah nach Verlauf von zwei Jahren, und Pharao befand sich im Traumzustand“. Auf diese Zeile mit sechs Hebungen folgt nach Sievers selbst eine solche mit drei Hebungen, ferner eine mit vier Hebungen, darauf eine mit „5 ?“ Hebungen, wieder eine mit sechs Hebungen, eine mit vier Hebungen, und so geht die Abwechslung weiter. Sie konnte nicht einmal durch die von Sievers vorgenommene, mir zum Teil sehr fragliche Textherstellung beseitigt werden.

Mir scheint auch dieses Experiment nicht gelungen zu sein. Wenn eine Dichtung beabsichtigt wäre, würde doch eine größere

Gleichmäßigkeit der Zeilen hergestellt worden sein. Und weshalb hätte auch wieder in Bezug auf dieses Gedicht das literarhistorische Bewußtsein sich getrübt? Man hat doch sonst bei den alten Hebräern Lieder und geschichtliche Erzählungen unterschieden. Man hat gewußt, daß das, was jetzt als fünftes Kapitel des Richterbuchs bezeichnet wird, eine poetische Darstellung des Kampfes mit den Nordkanaanitern ist. Man hat nicht gemeint, daß diese poetische Darstellung in der inhaltlich wesentlich gleichen Erzählung enthalten sei, die jetzt in 4, 14 ff. gelesen wird. Man hat ebenso wenig Exod. 15, 1b – 18 mit dem vierzehnten Kapitel, oder Deut. 32, 1 – 43 mit den in V. 46 f. enthaltenen Worten Moses verwechselt. Warum wären jene Abschnitte Gen. 2, 4 b ff. und 41, 1 ff. nicht ebenso als Lied bezeichnet gewesen, wie z. B. Deut. 32, 1 – 43?

Man hat doch ferner auch beim Buche Hiob noch später eine Unterscheidung zwischen dem poetischen und dem nichtpoetischen Teile zu machen gewußt. Denn wenn auch die sogenannte poetische Akzentuation nicht zur folgerichtigen Aussonderung der poetischen Teile des althebräischen Schrifttums verwendet worden ist, so ist doch der Umstand wichtig, daß diese Akzentuation im Buche der Psalmen und Proverbien durchaus, aber im Buche Hiob nur von 3, 3 – 42, 6 gebraucht worden ist. In diesem Buche ist also eine Verschiedenheit des formalen Charakters von Kap. 1 und 2 sowie 42, 7—17 einerseits und von 3, 3 – 42, 6 anderseits angezeigt worden, wie man ja auch nur in Hiob 3, 2 ff. am Satzschlusse die Betonung *wajjómar* gewählt hat. Diese Verhältnisse sind von Sievers § 248 (S. 375) nicht hinreichend erkannt und gewürdigt worden.

Diese innere Verschiedenheit des Buches Hiob ist auch von Hieronymus im Vorwort zu seiner Hioberklärung mit folgenden Worten dargestellt worden: „Vom Anfang des Bandes bis zu den Worten Hiobs (3, 1 f.) ist im hebräischen Texte Prosa-Rede. Ferner von den Worten Hiobs (3, 3 ff.) bis 42, 6 sind Verse.“ Trotzdem hat Sievers (§ 256) auch in dem Prolog des Hiobgedichts Verse gesucht und gefunden. Die erste Zeile lautet: „Ein Mann war im Lande Uṣ, Ijjob sein Name“.[1]) Sie hat sechs Hebungen. Die nächste Zeile heißt „und es war selbiger Mann untadelhaft und rechtschaffen und gottesfürchtig und Böses meidend“.[2]) Sie hat acht

[1]) *ísch hajá b.'éres 3úṣ ijjób sch.mó.* [2]) *w.hajá ha'ísch hahú tám wejaschár wiré elohím w.sár merá 3.*

Hebungen. Die nächste Zeile hat wieder sechs Hebungen. Dann kommen Zeilen mit 4 + 3, 3 + 3, 3, 4, 6, 4 + 3, 4 + 3 Hebungen, und so verläuft das „Gedicht" bis 3, 2.

Nach meinem Urteil ist die Beschaffenheit dieser Zeilen nicht derartig, daß sie uns ermutigen könnte, die Schranke niederzureißen, die schon durch die wechselnde Art des Inhaltes des Prologs und des Epilogs einerseits und der Dialoge des Buches Hiob anderseits zwischen 1, 1 – 3, 2 und 42, 7 – 17 auf der einen Seite und 3, 3 – 42, 6 auf der anderen Seite errichtet wird. Daher muß ich diese Ausweitung des Gebietes, das der poetische Rytmus in der althebräischen Literatur beherrscht, für unbegründet halten.

Dieses mein Urteil besitzt doch auch wenigstens noch eine mittelbare Grundlage. Sie liegt in der sprachlichen Ausdrucksweise der verschiedenen Partien des althebräischen Schrifttums. Sievers sagt zwar, daß die Verschiedenheit des Sprachschatzes, die sich in den einzelnen Teilen der althebräischen Literatur zeige, für die Abgrenzung des Gebietes der Poesie und Prosa keine Bedeutung besitzen könne. Denn „der Unterschied im Stil und Wortschatz könne sich im Hebräischen ebenso gut wie anderwärts nach dem Gegenstand gerichtet haben" (S. 376). Ob dies z. B. von der altgriechischen Literatur gilt, will ich nicht untersuchen. Aber im althebräischen Schrifttum besitzt diese Meinung keinen Anhalt, sondern Hindernisse. Da hat die Verschiedenheit des sprachlichen Kolorits, die in einzelnen Partien beobachtet wird, sich n i c h t nach dem Gegenstand gerichtet. Denn der Gegenstand der Darstellung ist z. B. bei Richter 4, 14 ff. und 5, 7 ff. wesentlich der gleiche. Beide Abschnitte handeln vom Eingreifen Deboras in den Gang der Geschichtsereignisse, von der Bewältigung der Nordkanaaniter, die unter Siseras Führung heranstürmten, und von dessen Tötung durch die Jael. Wie verschieden aber ist der wesentlich gleiche Gegenstand in 5, 7 ff. und in 4, 14 ff. ausgeprägt!

Aus Richt. 5, 7 ff. schallt uns nicht nur der bewegteste Rytmus und eine große Zahl von Kunstformen der Darstellung, wie Anaphora, Epiphora etc. (Stilistik etc., S. 298 – 301), sondern auch eine große Zahl außergewöhnlicher Sprachelemente entgegen. Da begegnen uns z. B. noch alte Formen der Präpositionen (*minni* 14 a b) und dialektische Ausdrücke, wie *tinna* „wiederholen, daher: lobend erwähnen" (11 a), etc. Aber der inhaltlich parallel gehende Abschnitt

4, 14 ff. zeigt von alledem keine Spur. Er zeigt kein Streben nach außergewöhnlichem Rytmus und keine Fälle von Anaphora etc. Er verläuft im gewöhnlichen Satzbau und besitzt den gewöhnlichen Wortschatz der hebräischen Erzählung. Also der Unterschied der sprachlichen Form und besonders der Wortwahl hat sich nicht nach dem Gegenstand gerichtet.

Zu demselben Ergebnis führt uns eine Vergleichung von Exod. 15, 1b – 18 mit dem inhaltlich parallelen Abschnitt 14, 26 – 31. Ja, auch z. B. die Psalmen 78. 105 – 107 und 114 behandeln dieselben Geschichtsereignisse, die in Exod. 1 ff. berichtet sind. Aber die wesentliche Gleichheit des Gegenstandes hat nicht verhindert, daß die Form der Darstellung und besonders auch der Wortschatz in beiden Reihen von Abschnitten verschieden sind. Was ist auch 2 Sam. 22 anderes, als ein zusammenfassender Blick auf die Bewältigung der Feinde, die Davids Herrschaft stören wollten? Dem Inhalte nach ist also diese Darstellung eine Reproduktion der Siegesberichte, die in 2. Sam. 8 ff. gegeben sind. Aber in eine wie verschiedene Form hat der Autor von 2 Sam. 22 diesen Inhalt zu gießen vermocht! Was auch hat der Dichter des 2. Psalms aus den Ereignissen zu machen gewußt, die Salomo bei seinem Regierungsantritt bestürmten, als beim Hinscheiden des alten Kriegshelden die von ihm bezwungenen Völkerschaften an ihren Ketten rasselten (1 Kön. 11, 14 – 23)! Wie leuchten die vier Strofen des 2. Psalms im vollen Glanze der höheren Diktion, die in diesen und jenen Partien des althebräischen Schrifttums beobachtet wird! Wiederum eine Fabel oder eine Parabel unterscheidet sich gewiß durch ihren Gegenstand von andern Literaturpartien. Aber diese Verschiedenheit des Gegenstandes hat nicht auch die Verschiedenheit der Diktion in Richt. 9, 8 – 15, 2 Sam. 12, 1 – 4 und 14, 5 – 7 bewirkt.

Für die Abgrenzung von Poesie und Prosa im althebräischen Schrifttum ist es deshalb doch nicht ohne Bedeutung, daß in Gen. 4, 23 f. auf einmal eine Verschiedenheit des Sprachschatzes auftritt. Wenn man nämlich vom Anfang des ersten alttestamentlichen Buches bis 4, 22 gelesen hat, wird man in den nächsten Sätzen durch folgende Elemente der Diktion überrascht: *he'ezîn* „vernehmen“, welches Verb nur noch in folgenden Stellen begegnet: Exod. 15, 26; Num. 23, 18 (Bileamspruch); Deut. 1, 45; 32, 1; Richt. 5, 3; Jes. 1, 2. 10; 8, 9; 28, 23; 32, 9; 42, 23; 51, 4; 64, 3;

Jer. 13, 15; Hos. 5, 1; Joel 1, 2; Ps. 5, 2 etc. (dreizehnmal im Psalter); Prov. 17, 4; Hiob 9, 16 etc.; Neh. 9, 30 und 2. Chron. 24, 19, vielleicht aus Nachahmung von Jes. 64, 3, vielleicht aber auch infolge davon, daß Elemente der höheren Diktion des älteren Hebräisch später als gewöhnliche Ausdrücke verwendet wurden, wie z. B. *chammā* „Glut" (Jes. 24, 23 etc.) in der neuhebräischen Mischna ein häufigerer Ausdruck für „Sonne" ist. Sodann *'imrā* „Wort" ist nur in Gen. 4, 23; Deut. 32, 2; 33, 9; 2. Sam. 22, 31; Jes. 5, 24; 28, 23; 29, 4; 32, 9; Ps. 12, 7; 17, 6; 18, 31; 105, 19; 119, 11 ff.; 138, 2; 147, 15; Prov. 30, 5 und Klagel. 2, 17 gewählt.[1]) Nun besitzen aber die Sätze von Gen. 4, 23f. nach allgemeiner Anerkennung den Rytmus der althebräischen Poesie. Sie enthalten das sogenannte „Schwertlied". Also hat sich auch da wieder poetischer Rytmus und höhere Diktion zusammengesellt.

Daß diese Tatsache für die Abgrenzung der Gebiete der Poesie und der Prosa bedeutungsvoll ist, kann nicht dadurch verhindert werden, daß viele von den Formen und Wörtern, die in den poetischen Teilen auftreten, auch in den Profetien vorkommen, obgleich diese gemäß der obigen Darlegung nur in höchst geringem Umfange poetischen Charakter besitzen und wesentlich vielmehr als Reden zu gelten haben. Denn auf zweifache Weise läßt sich erklären, daß trotzdem in den Profetien Bestandteile der höheren Diktion des Althebräischen gewählt wurden. Erstens sind die Profetien aus dem Spruch, der Sentenz, dem Maschal herausgewachsen und konnten daher naturgemäß Elemente ihrer früheren Form noch lange beibehalten. Zweitens steht die rednerische Ausdrucksweise auch überhaupt in naher Verwandtschaft zur dichterischen Darstellungsweise. Wie sehr berühren sich beide, um nur an einiges zu erinnern, im Gebrauch der Metonymie, der Metapher, der Personifikation, der Anaphora etc.! Ganz natürlicherweise greift deshalb der Redner auch in die Schatzkammer der höheren, feineren Ausdrücke, die der Dichter zu wählen liebt. So durfte ja auch bei den Griechen und Römern besonders von der epideiktischen Rede

[1]) Welche Formen und Ausdrücke eines besonderen Sprachschatzes überhaupt in den Teilen des althebräischen Schrifttums vorkommen, die nach dem Obigen zum Gebiete der althebräischen Poesie gehören, findet man in meiner „Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die biblische Literatur komparativisch dargestellt" (1900), S. 277—283.

„die gehobene Prosa“ gepflegt werden (Ed. Norden, Antike Kunstprosa, I, 52 f.).

Ja, die Geschichte der poetischen und der profetischen Teile des althebräischen Schrifttums liefert den Beweis, daß die Wahl der höheren Diktion für die Poesie als wesentlich, für die Profetie aber als unwesentlich angesehen wurde. Denn die Formen und Wörter der höheren Diktion sind auch in den nachexilischen Dichtungen gebraucht, wie z. B. in dem wahrscheinlich makkabäischen Psalm 74 das relativisch verwendete *zèh* und die oben erwähnte Präposition *minni* vorkommt, in 79, 2b die Form *chajethó* und in V. 5b die Präposition *kemó* auftritt (vgl. weiter in Stilistik etc., S. 277 ff.). Aber diese Elemente der höheren Diktion des Althebräischen fehlen in den nachexilischen Profetien von Haggai, Sacharja und Meleachi so gut wie ausnahmslos.

Auch der Blick auf die Grenzen, die dem Gebrauche der höheren Diktion im althebräischen Schrifttum gezogen sind, lehrt uns demnach, daß die Erweiterung des poetischen Gebietes dieses Schrifttums, die neuerdings versucht worden ist, in den meisten Fällen der objektiven Grundlagen entbehrt.

Zur Achikarsage.

Bibliographischer Nachtrag.

Von

Paul Marc (München).

Seitdem ich den Aufsatz im zweiten Bande dieser Zeitschrift (S. 393f.) fertiggestellt habe, sind eine Reihe kleinerer Veröffentlichungen zu der Frage erschienen oder, um mich genauer auszudrücken, zu meiner Kenntnis gelangt. Doch kann ich von vorneherein erklären, daß durch diese Äußerungen die Frage in kein neues Stadium getreten ist, und der etwaige Wert meiner früheren Ausführungen in keiner Weise dadurch beeinflußt wird.

Um der bibliographischen Genauigkeit willen vermerke ich zunächst die Rezensionen der englischen Sammelausgabe (s. o. S. 395): Academy 56, S. 213f.; Expository Times (Nestle) 10, S. 276f.; Rev. critique (Chabot) 1899 No. 27 – 28 S. 4f.; Asiatic Quart. Review 1899 S. 216; Athenaeum 1901 I, 109f. Keine dieser Rezensionen ist von ähnlich selbständiger Bedeutung, wie die von mir bereits II, 403f. gewürdigte Besprechung von Lidzbarski (Theol. Litztg. 1899 No. 22); es sind lediglich Berichte vor allem über die von Harris vertretene Hypothese vom jüdisch-biblischen Ursprung der Sage; einige begrüßen den Achikarroman begeistert als neues biblisches Apokryphon.

Einen ähnlichen Standpunkt nimmt George A. Barton ein in seinem Aufsatze The story of Ahikar (American Journal of Semitic languages 16, S. 242 – 247). Barton untersucht die Berührungspunkte zwischen der Achikarsage und dem Buch Daniel und versucht darzulegen, daß die ganze Danielgeschichte in bewußter Weise und in erbaulicher Absicht nach dem Muster der Achikargeschichte

komponiert sei. Bei diesem Nachweis muß er sich freilich mit sehr allgemeinen Argumenten begnügen.

Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt M. Gaster in seinen Contributions to the history of Aḥiḳar and Nadan (= Journal of the R. Asiatic Soc. 1900 S. 301–19), indem er alle Beziehungen für nachbiblisch erklärt und in Anbetracht der Wandelbarkeit solcher Sagen allen Konstruktionsversuchen den denkbar größten Skeptizismus entgegenbringt. Gleichwohl hatte ich die Freude, in Gasters Forderung, die uns vorliegende Achikargeschichte in zwei unabhängige Teile zu scheiden, meine eigene Theorie wiederzufinden. Da jedoch Gaster diese beiden Teile (die Achikar-Nadangeschichte und die Geschichte vom weisen Minister) nicht weiter verfolgt, sondern sich begnügt, die Paränese des Achikar mit älteren ähnlichen z. B. der salomonischen in Zusammenhang zu setzen, so darf ich sagen, daß auch in dieser gehaltreichen Abhandlung das Thema, das ich mir gestellt habe, eine Gruppierung der Quellen zu versuchen, nur gestreift ist.

Paul Weidmanns Merope.

Von

Rudolf Payer von Thurn (Wien).

Unter Paul Weidmanns[1]) historischen Jugenddramen ist vom literargeschichtlichen Standpunkte unstreitig in mehr als einer Richtung das bedeutendste seine „Merope. Ein deutsches Originaltrauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Wien, gedruckt bey Johann Thomas Edlen von Trattnern, kaiserl. königl. Hofbuchdruckern und Buchhändlern. 1772." Am 7. Juli 1767 war auf dem Hamburger Theater die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt worden. Im XXXVI. bis L. Stück der Hamburgischen Dramaturgie, welche einzeln in den ersten Monaten des Jahres 1768 zur Ausgabe gelangten,[2]) hatte Lessing an dem Stücke eine geradezu vernichtende Kritik geübt, welche es für die nächsten Jahre auf den deutschen Bühnen unmöglich machte. Gleichwohl war der Stoff ein so hervorragend dramatischer, daß die

---

[1]) Paul Weidmann (geboren 1746, gestorben — nicht wie die ADB angibt, 1810, — sondern am 9. April 1801, vgl. Ludwig Fränkel ADB XLIV, 458—463 und Berichte des FDH NF. XVI, 1—22) ist der Literaturgeschichte bekanntlich unter merkwürdigen Umständen in Erinnerung gerufen worden. Sein „allegorisches Drama" Johann Faust (1775), das erste Kunstdrama, welches den Helden des Volksschauspiels und der Puppenkomödie auf die regelmäßige Bühne stellte, ist noch zu Lessings Lebzeiten unter Lessings Namen gespielt und 1876 von Karl Engel mit dem Titelzusatz „nach Lessings verlornem Manuskript" neu gedruckt worden. Eine ausführlichere Biographie und Charakteristik Weidmanns auf Grund archivalischer Funde erscheint im XIII. Bande des Jahrbuches der Grillparzer-Gesellschaft. Die Anregung zu der gegenwärtigen Untersuchung danke ich meinem verehrten Lehrer Prof. J. Minor. [2]) Lessings Hamburgische Dramaturgie erläutert von Dr. Friedrich Schröter und Dr. Rich. Thiele Halle 1878, S. XXXVII; auf diese Ausgabe beziehen sich auch die folgenden Zitate.

Bühnenleiter sich ihn nur sehr ungern entgehen ließen. Als es sich für die Seilerische Truppe darum handelte, zum Geburtstag der Herzogin Anna Amalie am 24. Oktober 1773 ein neues, wirkungsvolles Stück zu bringen, dichtete Friedrich Wilhelm Gotter eine „Merope", welche sich eng an seine Voltairesche Vorlage anlehnt, dabei aber doch an einzelnen wichtigen Stellen einen Kompromiß mit den Forderungen der Hamburgischen Dramaturgie zu erzielen sucht. Gotters „Merope", welche an dem genannten Tage aufgeführt wurde und 1774 bei Karl Wilhelm Ettinger in Gotha im Druck erschien, hat, wie Boie am 13. November 1773 an Bürger berichtet, „auf dem Weimarschen Theater außerordentliches Glück gemacht, und selbst Wielanden zum Bewunderer; aber ein Original ist es doch wohl nicht."[1]) Was vor allem die Teilnahme des Forschers an Gotters Merope fesselt, ist die Verwendung des fünffüßigen Jambus fünf Jahre vor Lessings Nathan.[2])

Die Merope-Fabel, welche uns nur in äußerst knappen Umrissen von den antiken Schriftstellern Pausanias, Apollodorus und relativ noch am ausführlichsten von C. Julius Hyginus überliefert ist — eine Tragödie des Euripides, welche den Stoff unter dem Titel Kresphontes behandelte, ist verloren gegangen — ist schon von drei Italienern des Cinquecento und drei Franzosen unter Ludwig XIV. dramatisch bearbeitet worden.[3]) Der Italiener Marchese Francesco Scipione Maffei (aus Verona 1675—1755) hat als der erste diesen Stoff wieder hervorgesucht und mit Würde behandelt. Ihm folgte Voltaire, der ursprünglich nur eine Übersetzung dieses in Italien mit so großem Erfolg aufgeführten Stückes im Auge hatte, in seiner Bearbeitung Schritt für Schritt. Beide haben, um den Stoff dem modernen Empfinden näher zu bringen, an der einfachen antiken

---

[1]) Rudolf Schlösser, Zur Geschichte und Kritik von Friedrich W. Gotters Merope. Diss. Leipzig 1890, S. 138. [2]) Ebenda S. 10f. [3]) Vgl. Gottfried Hartmann, Merope im italienischen und französischen Drama. Erlangen und Leipzig 1892. Dazu L. Stiefels Zusätze in Zs. f. franz. Sprache u. Lit. Band XV, 2. Abt., S. 40ff. — Teichmann, Merope im ital. und franz. Drama. Progr. Borna 1896. Dazu kommt noch das Melodrama Merope von Apostolo Zeno, dem Hofpoeten Kaiser Karl VI., 1712 in Venedig im Teatro di S. Cassiano mit Musik von Gasparini aufgeführt (Hartmann S. 29); den von Hartmann angeführten Aufführungen und Drucken hätte ich noch hinzuzufügen: Merope. Ein musikalisches Schauspiel vorgestellt auf der k. k. priv. Schaubühne in Wien 1749. Wien bey Joh. Peter v. Gehlen.

Überlieferung gewisse Veränderungen vorgenommen, die Lessing durchwegs als verunglückt bezeichnet. Hyginus[1]) erzählt kurz und klar: „Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, eius imperium et Meropen uxorem possedit. filium autem eius infantem Merope mater absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. hunc Polyphontes maxima cum indusria quaerebat aurumque pollicebatur si quis eum necasset. qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropes Telephontem. interim rex eum iussit in hospitio manere ut amplius de eo perquireret. qui eum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit negans eum apud hospitem esse nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidium cum securi venit inscia, ut filium suum interficeret: quem senex cognovit et matrem ab scelere retraxit. Merope postquam vidit occasionem sibi datam esse ab inimico se ulciscendi redit cum Polyphonte in gratiam. rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse eumque interfecit patriumque regnum adeptus est." Diese 184. Fabel des Hyginus ist, wie Lessing der schon von Maffei zitierten Ansicht des Reinesius folgend annimmt, nichts als eine Inhaltsangabe der verlornen Tragödie des Euripides. Wo Lessing also in der Dramaturgie Euripides oder der Grieche schlechtweg sagt, ist die Fabel des Hyginus gemeint.

Bei Voltaire nun, wie bei Maffei ist Merope nicht die Gattin des Polyphontes, des Mörders ihres Gatten und ihrer Kinder, – das hätte dem modernen Empfinden widersprochen — sondern Polyphontes bewirbt sich erst jetzt, fünfzehn Jahre nach jenen Ereignissen, um ihre Hand; bei Maffei weist sie den Mörder ihres Gatten und ihrer Kinder mit Entrüstung ab, bei Voltaire weiß sie gar nicht, daß Polyphontes eigentlich der Mörder ist. Bei Voltaire wie bei Maffei wächst Meropens einziger überlebender Sohn, der Aegysth heißt, unbekannt mit seiner Herkunft auf. Was ihn nach Messene führt, kann daher nicht die Absicht sein, den Tod seines Vaters und seiner Brüder an Polyphontes zu

[1]) ed. M. Schmidt, Jenae 1872.

rächen, seine Mutter zu befreien und den Tron seiner Väter zu besteigen, es ist nichts als Neugierde und Abenteuerlust:

Ein eitler Durst nach Ruhm verführte mich.
Ich hörte stets vom Aufruhr in Messene,
Vom traurigen Geschick der Königinn,
Von ihrer Tugend, die ein beßres Loos
Verdiente. Die Erzehlung gieng
Mir an die Seele; die Untätigkeit,
In der ich schlummerte, ward mir verhaßt:
Ich brannte, meine Jugend in den Waffen
Zu üben, deine Fahnen aufzusuchen,
Dir meinen Arm zu bieten." (Gotter nach Voltaire.)

D' andar vagando per la Grecia e alcune
Città veder, che del lor nome han stanca
La fama — — — (Maffei.)

Der Zuschauer weiß aus dem Personenverzeichnis, daß der Auftretende Meropes Sohn ist, nur er selbst weiß es nicht. Bei Hyginus gibt er nur vor, er sei der Mörder des Telephontes, also seiner selbst, um den Tyrannen zu täuschen und in das Gefühl der Sicherheit einzuwiegen, damit er ihn dann um so sicherer treffen könne. Bei Maffei wie bei Voltaire hat er dagegen bei seinem Eintritt in messenisches Gebiet wirklich unbeabsichtigt einen Totschlag begangen, indem er einen fremden Jüngling, der einen Streit mit ihm provozierte, erschlug. Der Erschlagene wird an einem Erkennungszeichen — bei Voltaire ist es die Rüstung, bei Maffei der Ring des Königs —, das bei dem Mörder gefunden wird, für den Sohn der Merope gehalten. Die Königin, ihrer letzten Hoffnung beraubt, kennt nur noch einen Wunsch, sich an dem Mörder ihres Sohnes zu rächen.

Mit all diesen Veränderungen und Verfeinerungen der antiken Fabel räumt Weidmann gründlich auf: Voltaire mußte, erklärt er in seinem „Vorbericht", „die Handlung mehr auf französische Art würzen, um sie dem sybaritischen Geschmack seiner Pariser nicht ekelhaft zu machen. Fast schien dieser Gegenstand gänzlich erschöpft, und durch keine neue Wendung einige Ehre zu versprechen; doch die Fabel, welche Maffei anführt,[1]) deckte mir noch

[1]) Maffei, von Haus aus mehr Gelehrter als Dichter — Lessing nennt ihn darum auch Dram. XXXII, S. 198 scherzweise einen Pedanten — hat seiner Merope eine gründliche Aufzählung der antiken Quellen seines Stoffes und seiner älteren italienischen Bearbeitungen vorausgeschickt.

einen (sic) Gleis auf, welcher durch seinen einfältigen, natürlichen und unstudirten Gang mich zu einem neuen Versuche lockte. Die politische Liebe des Poliphontes, welche beide obengemeldete Dichter nach so vielen Jahren aufwärmen, schien mir der Majestät eines griechischen Trauerspiels unwürdig zu seyn, und ich glaubte, mich nicht besser dem Altertume zu nähern, als wenn ich mich so genau als möglich an die Erzählung hielte." Die Hamburgische Dramaturgie ist in dem „Vorbericht" mit keiner Silbe erwähnt, und doch entschlüpfen dem Verfasser in diesen wenigen Zeilen gleich drei wörtliche Anklänge: Lessing hatte geschrieben,[1]) „Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein Paar Sandsteine aus dem Gleiße zu räumen, über die er meinet, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte." Lessing hätte es ferner vorgezogen, wenn er Merope „als die Gemahlin des Polyphontes eingeführt hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen" und S. 246 spricht er von „unstudirten wahren Reden".

Maffei hatte ausdrücklich erklärt: „Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide..." Lessing erwidert kurz und bündig (S. 279), daß „jeder Tritt, den er (Maffei) aus den Fußtapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden". Weidmann bemüht sich daher Schritt für Schritt der verlornen Tragödie des Euripides, wie sie Lessing in der Fabel des Hyginus erblickt, zu folgen:

Bei ihm ist Merope in der Tat die Gattin des Poliphontes. In der Erinnerung an das Vergangene erzählt sie ihrer Vertrauten Ismene (S. 8):

> Ich selbst bin dem Tyrann hier zur Beute geblieben;
> Er hat mir die blutige Hand mit Trotz aufgedrungen;
> An der Seite des Mörders bin ich verurteilt zu leben.

So hat er eine Forderung Lessings zu erfüllen getrachtet. Aber doch nur äußerlich. Denn Poliphontes' gleißnerisches Werben um Meropens Gunst, „Die kalten Scenen einer politischen Liebe", hat

[1]) a. a. O. S. 279.

er nicht gänzlich fallen lassen können, er brauchte sie, um Meropen das Geheimnis von dem Leben und dem Aufenthalt ihres Sohnes zu entlocken:

Täglich verwünschest du das Band, das mich beglücket, beseeligt!
Immer bemüht sich mein Geist doch endlich dein Herz zu gewinnen.

„Bei dem Euripides", hatte Lessing geschrieben, „kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene und gab sich für den Mörder des Aegisth aus"; genau so Weidmanns Telephontes S. 23:

— — Der Plan meiner Reise sind Rache und Liebe!
Liebe zur Mutter, und Haß wider dich! — Es brennet die Seele,
Und lechzt nach dem Ruhm die heiligen Schatten zu rächen! —

Dabei aber doch wieder eine wörtliche Anlehnung an Voltaire, wenn er S. 22 betet:

— — Und ihr unsterblichen Götter, die ihr mich
Bis hieher so gnädig begleitet, empfanget den regsten
Dank; mir fehlen zwar prächtige Opfer; so nehmet mein Herz an!

Je ne pouvais offrir ni présents ni victimes;
Né dans la pauvreté, j'offrais des simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.
(Mérope von Voltaire. Erklärt von E. v. Sallwürk V. 406—408.)

Bei Voltaire erfährt Poliphont in der 2. Szene des 4. Aktes von Merope selber, daß der fremde Jüngling, den man nach allen Anzeichen für den Mörder des Aegisth halten muß, den er daher, so willkommen die Tat an sich ihm sein muß, zum Tode verurteilt hat, um dadurch Meropens und des Volkes Gunst zu gewinnen, niemand anders als Aegisth selber sei. Jetzt erklärt er sich bereit, ihn an Kindes Statt anzunehmen, wenn Merope ihren Widerstand aufgebe und ihm die Hand zum Ehebund reiche:

Si le hasard heureux t'a fait naître d'un roi,
Rends-toi digne de l'être en servant près de moi.
Une reine en ces lieux te donne un grand exemple;
Elle a suivi mes lois, et marche vers le temple.
Suis ses pas et les miens! viens au pied de l'autel
Me jurer à genoux un hommage éternel.
(Sallwürk V. 1159—1164.)

Hier setzt Lessings Tadel ein:[1]) Poliphonts „Betragen gegen den Aegisth sieht einem ebenso verschlagenen als entschlossenen Manne,

[1]) S. 274.

wie ihn der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Aegisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen . . . Er hat sich für seine Person alles von dem Aegisth zu versehen; Aegisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden, und diesen tollkühnen Aegisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei, denn dieser kennt den Aegisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen?"

Wie stellt sich nun Weidmann zu diesem Tadel Lessings? Bei ihm erfährt Polyphontes ebensowenig wie bei Maffei, daß der Fremdling Meropens Sohn selbst ist. Der Usurpator überlegt (S. 57):

bisher hab ich sorgfältig den Tron mir befestigt
Durch den Tod Telephontes das Reich mir endlich versichert;
Sicher, ruhig und glücklich könnt ich in Messenien herrschen;
Nur ein Weib dräut alle die glücklichen Pläne zu stürzen! –
Wohlan denn, sie sterbe! die Sicherheit heischet dies Blut noch.
— — — — — — — — — — — — — — —

Auf den Einwurf seines getreuen Narbas, däß durch den Tod der Königin das Volk nur noch mehr aufgereizt würde, entwickelt nun der Tyrann seinen teuflischen Plan: Er will den Tod des Telephontes feierlich betrauern, ja noch mehr, ihn sogar rächen S. 58:

Man soll ihm Ehren wie meinem Sohn prächtig erweisen
Und das Blut des Mörders soll heut die Schatten versöhnen! –
So trüg ich den Pöbel.
— — — — — — Mir ist der Jüngling verdächtig;
Ein Mensch, der für Geld den Sohn seines Königs erwürget,
Kann auch mich würgen! – Man nützt den Verrat und haßt den Verräter.
— — — — — — — — — — — — — — —
Ohne Geräusche such ich ihn hin zum Tempel zu locken
Und in voller Versammlung den feindlichen Schatten zu schlachten!" –

Vorher aber sucht er Telephontes dazu zu überreden, daß er auch Merope töte, die Pflicht der Selbsterhaltung fordere es, denn die Königin trachte ihnen beiden nach dem Leben S. 60:

Freund, ich eile, den Göttern ein herrliches Opfer zu schlachten,
Dank ists für die Befreyung, doch um die Erde zu täuschen,
Sey der festliche Tag den feindlichen Schatten gewidmet.
So lock ich die Mutter in Tempel; sie falle beym Altar,
Und sie falle von deiner Hand schnell im Gedränge erwürget!

Der Streich sey überraschend; es stürze Merope, eh noch das
Volk den Tod seiner Königin ahnt! –

Einen Mordanschlag auf Merope hatte auch Maffei seinem Polifonte zugeschrieben. Bei ihm gibt der Tyrann seinem Vertrauten Adrasto den Auftrag:

di lei tu prendi
Cura, e s'ancor contrasta, un ferro in sceno
Vibrale al fine; e si con me non vuole,
A far sue nozze con Pluton sen vada.
(Schluß der II. Szene des V. Aktes.)

Auch Gotter hatte dem Tadel Lessings an dieser Stelle ausweichen wollen. Aegisth wird bei ihm nicht aufgefordert, bei der Zeremonie im Tempel zu erscheinen, wie bei Voltaire, sondern er soll warten, bis er gerufen wird:

Sobald ihn deine Hand
Zu meinem Sohn gemacht, wird er erscheinen.[1]

Der Schluß Weidmanns, die Erzählung der Ismene, wie Telephontes im Tempel den Tyrannen tötet, schließt sich wieder enge an Voltaire und Maffei an, nur flicht er sogar die Worte des Hyginus (hospes falso simulavit se hostiam percussisse) in seinen Text ein:

— — — da tritt Telephontes
Hin zu Dreyfuß, ergreifet das Beil, als wollte er selbsten
Statt des Priesters das Opfervieh schlachten; — — —

Hier hatte Gotter eine einschneidende Veränderung gewagt, er hatte die Ermordung des Tyrannen, die Maffei und Voltaire und ihnen folgend Weidmann durch die Vertraute der Königin erzählen lassen, auf der Bühne vor den Augen des Zuschauers sich abspielen lassen.

Schlösser hat a. a. O.[2]) die Fäden verfolgt, die von der Voltaireschen Merope in Gotters Bearbeitung zu Goethes Iphigenie und dem Bruchstück „Elpenor“ führen. Weidmann führt ein ganz neues Element ein, das keiner seiner Vorgänger aufgegriffen hat, obwohl es im Keime in dem Stoff selbst angedeutet lag: mit der Wiederherstellung der antiken Voraussetzung, daß Merope die Gattin des Mörders ihres ersten Gatten ist, daß der Sohn aus erster Ehe kommt, den Tod seines Vaters zu rächen, war eine Situation gegeben, die

---

[1]) Schlösser S. 91. [2]) Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke, Hamburg und Leipzig 1895. S. 207.

an Hamlet erinnert. Diesen Faden nun greift Weidmann auf. „Hör mich:“ erzählt Telephontes seinem Pflegevater Polidorus beim Wiedersehen S. 64:

Ich schlief, und ein Held mit majestätischer Miene
Stand vor mir. Er eilt auf mich zu, und umarmte mich zärtlich.
Sohn, so rief er, du bist nun endlich zur Rache gereifet,
Eil, flieg, räch mich, räch mein Blut, die Kinder, die Gattinn!
Stürz Poliphontes, denn das Maaß seiner Verbrechen ist voll;
Er ist gerichtet, verworfen! – Geh hin und gib dich für einen
Von den Mördern aus, die er bestellet, um dich zu erwürgen.
So zeigt sich die Gelegenheit mich, und uns alle zu rächen.
Wiß, der mächtige Beystand der Götter eilt mit dir zu kämpfen!–
Er sprachs, drückte mir zärtlich die Hand, und umarmte mich nochmal.
Staunend erwachte ich, und stürzte in Ehrfurcht zur Erde,
Dankte den Göttern, und dankte dem heiligen Schatten des Vaters.

In einigen wesentlichen Punkten, in denen er von Voltaire und Maffei bewußt abweicht, trifft Weidmann mit einem Italiener des Cinquecento, mit Pomponi Torelli Conte di Montechiarugolo, zusammen, dessen Tragödie La Merope 1589 bei Viotto in Parma zum erstenmal,[1]) 1598, wie ich Hartmanns Angaben ergänzend hinzufügen kann, daselbst mit dem Il Tancredi und den Scherzi zusammen „Di nuovo ampliate et ricorette“, dem Kardinal Farnese gewidmet in zweiter Auflage erschienen ist. Auch bei Torelli heißt Meropes Sohn Telephontes, er kennt seine Abstammung und kommt in der ausgesprochenen Absicht nach Messene, den Tod seines Vaters zu rächen. Bei Voltaire und Maffei wird er als Gefangener, des Mordes verdächtig, vor den Usurpator geführt. Bei Torelli stellt er sich geradeso wie bei Weidmann selbst als freier Mann dem Tyrannen in den Weg. Während er genau so wie Weidmanns Telephontes in einem längeren Monologe den Gefühlen Ausdruck gibt, die ihn hier an der Stätte, wo er geboren, wo sein Vater geherrscht hat und unter Mörderhand gefallen ist, anwandeln, in Worten und Wendungen, die sogar entfernt an Weidmann anklingen:

Torelli S. 57: O cara amata patria; io gli occhi pasco
Lungamente digiuni
De la tua dolce, et si bramata vista.
Questo è pur il bel nido
Ou' io si dolcemente fui nodrito:
Quest è la terra pur, ch' Hercole invitto

---

[1]) Hartmann S. 6.

Mio gran progenitore à goder diede
Co 'l valor aquistata à suoi nepoti
C' hon cosi ingiustamente m' è intercetta.
Augusti, et sacri Tempi, c' honorati
Foste dal padre mio.

Weidmann S. 23: – O sey mir gegrüßt du selige Wohnung,
Wo mein Vater getront, und wo die geliebteste Mutter
Noch lebt! – Ja, ich küsse dich o Erd, wo du geboren! –

während er seine Absicht den Tyrannen zu töten ausspricht:

Et ne la propria rete, ch' à me tese
Far cader l' empio, che 'l mio padre uccise

wird er in seinen Betrachtungen durch das Auftreten des Polifonte unterbrochen; er gibt sich wie bei Weidmann dem Usurpator gegenüber als Mörder des legitimen Königssohnes, den er im Zweikampf getötet habe, aus:

Torelli: S. 60: Ma la nova ch' io porto; et l' opra stessa
Voglio, che piu ti piaccia; et che ti sia
De l' amicitia mia pegno più certo
— — — — — — — — —
Sappi; Re invitto; che per questa mano
Et col 'l valor, ch' à gli animosi inspira
Marte vago di risse, à morte giunto
L' emulo tuo nimico Telefonte
Io l' uccisi.

Weidmann S. 23: Wiß dein Feind ist von mir entdeckt, besiegt und erwürget!

Die ganze Szenenfolge stimmt hier also bei Weidmann und Torelli überein.

Die Merope des Conte Torelli hat Weidmann jedenfalls gekannt: Maffei selbst erwähnt sie in der Zueignungsschrift der zweiten Auflage seiner Merope (Modena 1714) S. XIVf., und er betont an dieser Stelle ausdrücklich, seine Merope unterscheide sich von der seines Vorgängers Torelli in mehreren Punkten, „singolamente facendo, che il giovane non venisse in Messenia per far la sua vendetta, ma fosse ignoto a se stesso, e ci capitasse a caso; e facendo, che non sia creduto da Merope uccisor del suo Figlio per affermarlo lui, ma per combinazione d'accidenti". Einer dieser Zufälle besteht bei Maffei darin, daß bei dem Fremdling der Ring des angeblich ermordeten Königssohnes gefunden wird. Dieses Motiv ist Torelli entlehnt: dort weist nämlich Telefonte selbst dem Usurpator seinen Ring vor zur Beglaubigung seiner Angabe, er habe den Königssohn

getötet. Voltaire hat aus dem Ringe die Rüstung seines Vaters gemacht. Bei Weidmann fehlt dieses Motiv gänzlich. Das Stück des Torelli, das heute sehr selten ist, war Weidmann überdies in der Wiener Hofbibliothek zugänglich.

Gleichwohl darf daraus nicht etwa auf eine Abhängigkeit Weidmanns von Torelli geschlossen werden. Die allerdings recht wesentlichen Übereinstimmungen sind vielmehr darauf zurückzuführen, daß beide unmittelbar aus Hyginus geschöpft haben, und daß sich Torelli in den Hauptsachen genauer an die Erzählung gehalten hat, als die Späteren.[1])

Seiner Unabhängigkeit von früheren Bearbeitungen des Stoffes, namentlich von Voltaire und Maffei, gibt Weidmann schon äußerlich in den Namen seiner handelnden Personen Ausdruck: Meropes Sohn, der bei Voltaire und Maffei den Namen Aegisth führt, heißt bei ihm wie bei Hyginus Telephontes, was dort möglicherweise nichts als ein Schreibfehler für Kresphontes ist — so hieß nämlich Meropes erster Gatte, und diesen Titel führte auch die verlorene Tragödie des Euripides. Der Pflegevater des jungen Telephontes heißt bei Weidmann wie bei Maffei Polydorus — Voltaire nennt ihn Narbas. Diesen letzteren Namen überträgt Weidmann sogar unmittelbar auf einen Gegenspieler, den Vertrauten des Poliphontes, der bei Maffei Àdrasto, bei Voltaire Érox heißt. Den Namen Erox wieder legt Weidmann dem Boten bei, der Meropen die geheimen Nachrichten von dem Pflegevater ihres Sohnes zu bringen pflegt. Bei Maffei heißt dieser Eurysus, bei Voltaire Euryclès. Weidmann hat diese Rolle ganz gestrichen, er tritt nicht handelnd auf, nur ein einziges Mal nennt Merope S. 9 seinen Namen:

> Erox verweilet so lang vom Sohn mir Nachricht zu bringen!

Dieses krampfhafte Streben nach Originalität, das uns überall begegnet, hat Weidmann in seiner „Merope" zu einem äußerst kühnen, in der deutschen Literatur nahezu völlig vereinzelt dastehenden Wagnis verleitet, zur Verwendung des Hexameters im Drama. Zwar hatte er einen Vorgänger, J. J. Bodmer, allein dessen biblische Schauspiele Der erkannte Josef und Der keusche Josef (1754) waren aus Epen hervorgegangen.[2]) In dem „Vorbericht" sucht er sein Wagnis folgendermaßen zu rechtfertigen. „Obwohl ich mit den Alten

---

[1]) Teichmann S. 10. [2]) Vgl. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Auflage, S. 310.

vollkommen überzeugt bin, daß der Jambus der beste Vers für das Trauerspiel ist, weil er sich mehr als alle andern Versarten der natürlichen Rede nähert; so schien mir doch die Verschiedenheit der alten und neuern Sprachen so groß zu seyn, daß ich mich aus Neugier entschloß, einen Versuch mit leichtfließenden Hexametern zu wagen, ohne jedoch dem epischen Schwulste mich zu nähern. Die lateinische und griechische Sprache waren durch ihre vielen Selbstlauter gar zu flüchtig, und hatten des ernsten Jambus nötig, um der Rede mehr Gewicht beyzulegen; dahingegen unsere Sprache durch überhäufte Mitlauter, schwerfällig und volltönig ist, und also mehr Harmonie bedarf, um sie angenehmer und flüssiger zu machen. Vielleicht ist mein Wahn unbegründet. Diejenigen, welche so denken, bitte ich mein Trauerspiel wie ein prosaisches Werk zu lesen, indem es dadurch nichts verlieren wird, weil Deutschland schon seit langer Zeit gewohnt ist, auch prosaische Werke hoch zu schätzen."

Weidmanns Erwartung hat sich nicht erfüllt; sein Experiment ist nicht gelungen. Die Hexameter sind meistens recht holprig geraten, epische, speziell homerische Wendungen stellen sich unwillkürlich ein und geben dem Dialog stellenweise sogar einen parodistischen Anhauch.[1]) Als daher im Jahre 1775 in Wien eine Merope aufgeführt wurde, da war es nicht Weidmanns „deutsches Originaltrauerspiel", sondern Friedrich Wilhelm Gotters Bearbeitung der Voltaireschen Mérope. Gotters Merope ist damals auch in einem Wiener Nachdruck erschienen, der Schlösser entgangen ist. Der Titel lautet: „Merope, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. – Nach dem französischen des Herrn v. Voltaire. – Aufgeführt in beyden kaiserl. königl. privilegirten Theatern. WIEN. Zu finden bey dem Logenmeister 1775."

[1]) In ausgesprochen parodistischer Absicht ist der Hexameter noch einmal dramatisch verwendet worden in dem Stück „Der neue Hamlet. In drey Acten. Nebst einem Zwischenspiele Pyramus und Thisbe genannt, in zwey Acten. Vom Herrn von Mauvillon".

Gemeinsame Motive in
Ben Jonsons und Molières Lustspielen.

Von
Hermann Stanger (Wien).

I.

Ben Jonson und Molière sind durch Anlage, Ausbildung und Begabung verwandte Naturen, obwohl sie bisher in keiner deutschen Arbeit eingehend nebeneinander betrachtet wurden. Und doch ist die Verbindung des Engländers und Franzosen durchaus natürlich, sobald wir aus ihren Komödien die Stoffgebiete klarstellen und die sich gleichenden Motive sammeln. Ihre Wahl hat für den Dichter stets etwas Charakteristisches. Es lassen sich daraus Schlüsse ziehen auf seine Eigenart und die Zeitverhältnisse, welche sie nahelegen.

I. Geistige Verwandtschaft.

Ben Jonson und Molière gehören zu den großen Lustspieldichtern, als deren klassisches Muster wir Aristophanes zu nennen gewohnt sind. Nur in bedeutenden Epochen des geistigen Lebens werden Komödiendichter ersten Ranges hervortreten können. Höhepunkte der Literatur sind die unmittelbare Voraussetzung für das Aufbrechen satirischer Talente. Die Blütezeit der griechischen Kunst und Dichtung war schon da, ehe sich ein Aristophanes einstellen konnte. Ben Jonson war möglich, als England zum erstenmal nicht weniger auf dem Gebiete der Dichtung, als auf dem der Politik eine Weltmacht geworden. Molière konnte nur unter der Regierung eines Ludwigs XIV. erscheinen. Greifen wir auch Tieck als Beispiel auf, so wäre seine Wirksamkeit ohne Schiller und Goethe undenkbar.

Auch örtliche Bedingungen müssen erfüllt werden, sollen ein Aristophanes, Ben Jonson, Molière und Tieck Sittenmaler ihrer Zeit werden. Alle diese Dichter entstammen hauptstädtischem Boden. Der griechische Komiker gehört nach Lübker[1]) durch seine Geburt Athen an; der Zeitgenosse Shakespeares ist ein Londoner;[2]) der Franzose hat Paris zur Vaterstadt[3]) und der spätere Romantiker ging aus Berlin hervor. Wenn die Centren grofser Reiche weniger Dichter mit Fantasie in die Welt senden, so sind sie dafür Geburtsstätten der Lustspieldichter und Satiriker. Hier zeigen sich am frühesten die Licht- und Schattenseiten neuer Errungenschaften des menschlichen Geistes.

Nicht nur die zeitlichen und örtlichen Voraussetzungen, auch die Abstammung und der väterliche Beruf scheinen ein gemeinsames Merkmal dieser Dichter zu sein. Bei Aristophanes sind die Überlieferungen nicht so reichhaltig und genau. Was aber Ben Jonson betrifft, wissen wir, daß er nach dem frühzeitigen Tode des Vaters eine Zeitlang als Maurer bei seinem Stiefvater lebte, der gleichfalls dieses Gewerbe trieb. Molières Vater war Tapezierer. Tieck stammt von einem Seilermeister her. Es sind soziale Stellungen, die ungefähr auf gleicher Stufe liegen. Während so die Väter dieser Dichter noch tief im Volke stecken, ragen sie anderseits aus der Masse durch die außergewöhnliche Bedeutung, welche sie innerhalb ihres Kreises gewinnen. Diese Lustspieldichter, welche sich herausnehmen, ihre Zeit zu malen und das Volk zu geißeln, finden an den höchsten Persönlichkeiten des Staates gegen den Zorn der Menge einen Rückhalt. Ben Jonson erfreute sich der Huld König Jakobs I., dem er für festliche Angelegenheiten seine dramatische Kunst zur Verfügung stellen mußte. Er wurde dafür zum poeta laureatus mit Gehalt erhoben. Er stand in der Gunst des Königs so fest, dafs zwei Freunde von einem Majestätsverbrechen freigesprochen wurden, weil er sich freiwillig als Mitschuldiger bezeichnete. Ludwig XIV. brachte Molière nicht nur materielle Hilfe,

[1]) Friedrich Lübkers „Reallexikon des klassischen Altertums", herausgegeben von Professor Dr. Max Erler. 7. Auflage. Leipzig 1891. [2]) s. Giffords biographische Einleitung zu seiner Ben Jonson Ausgabe: The Works of Ben Jonson. 3 Bde. S. VII ff. [3]) Les Grands Ecrivains de la France. Nouvelles éditions publiées sous la Direction de M. Ad. Regnier. Œuvres de Molière. Band X. Notice Biographique sur Molière S. 1 ff.

sondern hielt auch seine Widersacher von ihm fern. Ohne königliche Gnade wäre vielleicht eine Aufführung des Tartüff für immer unmöglich gewesen. Friedrich Wilhelm IV. würdigte Tieck in späteren Jahren seiner Freundschaft und Unterstützung, so daß er, dem Haß der Menge entrückt, sich wieder an die Arbeit machte. Er dichtete dann seine Novellen, die Satiren in zeitgemäßer Form waren.

Diese drei Lustspieldichter besitzen noch eine individuelle Eigentümlichkeit. Sie sind schauspielerische Talente. Ben Jonson trat in der ersten Zeit als Darsteller auf die Bühne. Molière als Dichter ist mit seinem Berufe als Schauspieler innig verwachsen. Er war beides gleich lang. Tieck war als Vorleser berühmt und wurde nur durch das Verbot seines Vaters abgehalten, Schauspieler zu werden.

Wenn bisher Ben Jonson und Molière noch nicht mit einander eingehend verglichen wurden, so liegt die Schuld einzig darin, daß der Engländer selbst in wissenschaftlichen Kreisen weniger gekannt ist. Lotheissen stellt in seiner Molière-Biographie den Franzosen bisweilen mit allen möglichen kleineren und größeren Dichtern verwandter Richtung, auch mit Shakespeare, zusammen, nennt aber kein einziges Mal Ben Jonsons Namen.[1]) Demgegenüber hat Humbert nachgewiesen, daß Shakespeare und Molière gar nicht zusammengehören[2]). Seine mit scharfer Kritik ausgeführte Untersuchung läuft nur in den Fehler aus, auf Grund der Verschiedenheit beider Dichter hinsichtlich Tendenz und Metode in ihren Lustspielen Shakespeare zu verdammen und Molière zu verhimmeln. Er hätte bedenken sollen, daß man dieselben Eigenschaften nicht dem einen Dichter zu gute und dem anderen zum Nachteile rechnen dürfe, falls sie nicht ihrem Wesen nach verwandt sind. Aber auch Humbert, der den „Volpone" einmal nennt, hat keine wirkliche Kenntnis von Ben Jonson. Der einzige, den er mit Molière vergleichen will, ist Aristophanes.[3]) Aber schon das zeitliche Moment müßte ausschlaggebend zu Gunsten eines Vergleiches mit dem Engländer sein. Ben Jonson und Molière sind kaum 50 Jahre von einander entfernt, wenn man die Zeit ihrer größten Erfolge ins Auge faßt. Zwischen

[1]) Ferd. Lotheissen, Molière. Sein Leben und seine Werke. Frankfurt 1880. [2]) Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik von Dr. C. Humbert. Leipzig 1869. s. S. 107. [3]) s. daselbst S. 331.

Ben Jonsons Geburt und Molières Tod liegt gerade ein volles Jahrhundert. Erster wurde 1573 geboren und starb 1637, letzterer 1622 geboren und starb 1673. – Wenn Molière-Biographen es unterließen, Seitenblicke auf den großen Zeitgenossen Shakespeares zu werfen, so haben dafür umgekehrt Ben Jonson-Forscher auf Molière hingewiesen. Aronstein hat in seiner Untersuchung über Ben Jonsons Theorie des Lustspiels wiederholt Anklänge in den französischen Lustspielen gefunden.[1]) Auch Rapp erinnerte sich in seinen Studien über Ben Jonson manchmal an Ähnlichkeiten bei Molière.[2]) Bemerkenswert ist daselbst folgender Ausspruch: „Ben Jonsons Komik war die der Beobachtung, Naturnachahmung, und er ist in der Tat etwa dem moralisierenden Molière innerlich näher verwandt als der leichtblütigen immaginativen Shakespeareschule.“[3]) Geahnt, aber nicht ausgesprochen hat Baudissin die Verwandtschaft zwischen Ben Jonson und Molière. Es ist schon bezeichnend, daß er die Werke des französischen Lustspieldichters und einige Komödien des Engländers übersetzt hat. Unter dem Einfluß Tiecks übertrug er zuerst die Werke Ben Jonsons,[4]) und drei Jahrzehnte später ließ er seine Molière-Übersetzung folgen.[5])

Mehr Aufmerksamkeit als in Deutschland wurde Ben Jonson in Frankreich gewidmet. Seine Werke wurden bereits von Ernst Lafond[6]) übersetzt. Einzelne Stücke scheinen schon früher in französischer Übertragung bekannt gewesen zu sein, wie sich aus Tiecks, freilich nicht besonders klaren Hinweisen ergeben muß.[7]) Von französischen Literarhistorikern wurden zuerst Parallelen gezogen zwischen Ben Jonson und Molière. Nach Taines Geschichte der

[1]) Ben Jonsons Theorie des Lustspiels von Phil. Aronstein. Anglia XVII, 466. [2]) „Studien über das englische Theater“ von Moritz Rapp. Tübingen 1862. S. 217 ff. [3]) das. S. 219, 220 [4]) Ben Jonson und seine Schule von Wolf Grafen von Baudissin. Leipzig 1836. [5]) Molières Lustspiele übersetzt von Wolf Grafen v. Baudissin. 4. Bd. Leipzig 1865–67. [6]) Ben Jonson traduit par Ernest Lafond. 2 Bde. Paris 1863. — Diese Ausgabe scheint vergriffen zu sein, weil kein Exemplar erhältlich war. Möglich, daß diese Übersetzung durch Taines Literaturgeschichte Englands, welche im selben Jahre herauskam, veranlaßt wurde. [7]) Tiecks „Schriften“ XI S. XVIII. „Ein französischer Dichter hatte diesen Morose [gemeint ist die Komödie „Epicoene“] im achtzehnten Jahrhundert zu einem Lustspiel verarbeitet, ... ein anderer hatte, wohl noch früher den Volpone modernisiert.“ – Auch die Giffordsche Ausgabe spricht von einer Ben Jonson-Übersetzung und hält diese für so bekannt, daß sie keine weiteren Angaben macht. I, S. 12 Anmerkung zu „Every Man in his Humour“, und sonst.

englischen Literatur[1]) stellen Ben Jonson und Shakespeare die große Renaissancezeit dar. Während Taine alle anderen Dichter dieser Zeit den Chorus heißt, nennt er sie selbst Koryphäen.[2]) In keinem anderen Werke ist bisher Ben Jonson mit solchem Verständnis behandelt worden. Wenn man aus der Anordnung einen Schluß ziehen darf, so stellt Taine Ben Jonson vor Shakespeare. Man hat so oft Ben Jonson getadelt wegen seiner reichen Belesenheit, die ihn zwang, seine Werke mit fremden Zitaten zu schmücken. Taine weiß darauf entschuldigend zu sagen: „Selbst wenn er sich bloß erinnert, erfindet er.“[3]) Wichtig ist, was Taine von der dichterischen Behandlung Ben Jonsons ausführt:

„Bei ihm sehen wir zum erstenmal einen folgerichtigen Entwurf, eine vollständige Intrigue mit Anfang, Mitte und Ende, wohlgeordnete, gut ineinandergefügte einzelne Handlungen, ein wachsendes, nicht erlöschendes Interesse, eine vorherrschende Wahrheit, zu deren Bestätigung alle im Drama vorkommenden Ereignisse beitragen, eine Grundidee, die von allen handelnden Personen in den Vordergrund gestellt wird, – kurz eine Kunst, die derjenigen ähnelt, die von Molière und Racine gelehrt und angewendet wird.“[4]) Aber nicht nur Taine, auch Mézières in den „Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare“[5]) hat anknüpfungsweise hie und da vergleichende Betrachtungen zwischen Ben Jonson und Molière angestellt. Im Vorwort äußert er sich: „Ich bestimme diesen Band den Vorgängern und dem größten der Zeitgenossen Shakespeares, dem einzigen, welcher weit entfernt war, sich fremden Einflüssen hinzugeben, vielmehr vollkommen selbständig und unabhängig durch sein ganzes Leben war.“[6]) Auch die Fortsetzung dieses Werkes greift wiederholt auf Ben Jonson zurück.[7]) Mézières hat sich der nicht leichten Aufgabe unterzogen, durch eine fleißige Lesung der dramatischen Dichtungen zu einem Verständnis dieser eigenartigen Erscheinung vorzudringen. Man muß gestehen, daß ihm dies in hohem Maße geglückt ist. Er hat auch am weitesten Vergleiche zwischen Ben Jonson und Molière durchgeführt. Sie sind freilich hier noch nicht systematisch geordnet und begründet in literarischen Voraussetzungen und durch Vorkommnisse aus dem gesellschaftlichen Leben.

---

[1]) „Histoire de la Littérature Anglaise“, par H. Taine 5 Bde. Paris 1892. Huitième édition. II. Heft. S. 98 ff. Wir zitieren aber nach der deutschen Übersetzung von Leopold Katscher, Leipzig 1878, 1. Bd. [2]) s. das. S. 423. [3]) das. S. 428. [4]) das. S. 432, 433. [5]) „Prédecesseurs et Contemporains de Shakespeare“, par A. Mézières. Deuxième édition. Paris 1863. [6]) Das. Avant-Propos S. VII. Je consacre ce volume à ses prédécesseurs et au plus grand de ses contemporains, au seul qui, loin de subir son influence, ait été assez original et assez indépendant pour y résister toute sa vie, au classique Ben Jonson. [7]) Contemporains et Successeurs de Shakespeare. Troisième édition. Paris 1881.

Um auffallende Unterschiede bei diesen beiden Dichtern gehörig einzuschätzen, müssen wir nachfolgende Tatsachen festsetzen. Wenn wir Aristophanes, Ben Jonson und Molière in eine Reihe stellen, von denen der eine zum anderen hinüberleitet, so muß der Engländer in der Mitte gelassen werden. Aristophanes stellte, wie schon Humbert bemerkte, den Menschen vorwiegend im Verhältnisse zum Staate, Molière rein individuell, im Privatleben dar, weil zur Zeit des Aristophanes der Mensch mehr als Staatsbürger, dagegen in den Tagen Molières mehr als Individuum aufgefaßt wurde. Wenn Ben Jonson Menschen schildert, läßt sich diese doppelte Seite bei ihnen erkennen. Wir sehen sie im Verkehr mit ihrer Familie und zugleich im Getriebe des Staates. Molière lebte während der Regierung eines absolutistischen Königs, wo das Bürgertum noch gar keinen Anteil an den öffentlichen Gewalten hatte. England dagegen besaß immer ein gewisses Verfassungsleben. Unter Jakob I. waren die Gemüter bereits heftig erregt, und einige Jahrzehnte später brach auch die Rebellion aus. In Ben Jonsons Stücken herrscht die Straße vor, bei Molière das Haus, die Wohnstube. Schon die Titel machen oft den Ort und damit den Geist des Stückes kenntlich. So besuchte der Dichter in dem Lustspiele „The Bartholomew-Fair“ den bekanntesten Markt seiner Stadt, in „The Staple of News“ überrascht er ein Zeitungsbureau, in „The New Inn“ tritt er in ein Gasthaus ein. Es sind immer Plätze, wo Menschen der verschiedensten Klassen und Stände zahlreich vorüberwandeln. Diesen folgt er auf den Straßen nach und beobachtet ihr Tun und Treiben. Molière versetzt uns fast immer in seinen Lustspielen, sofern sie nicht für Hoffestlichkeiten bestimmt waren und einen ballettartigen Charakter annahmen, in bürgerliche Familien. Alle seine Meisterstücke, mit der vielleicht einzigen Ausnahme des Don Juan, spielen zwischen den vier Wänden des Hauses. In seinen Komödien sind die Familienväter die Träger der Handlung.[1]) Wenn auch die Figur des Tartüff die wichtigste Rolle einnehmen mag, so kommt er doch vor allem in Zusammenhang mit Orgon in Betracht, in dessen Haus er sich einschleicht, und dessen Gattin und Tochter er verführen will.

---

[1]) Vgl. damit bei Humbert: „Form der Shakespeareschen und Molièreschen Komödie“, S. 282 ff.

Berücksichtigt man diese Verschiedenheit bei beiden Dichtern, der äußerliche Ursachen zu grunde liegen, so hat man auch das größte Hindernis hinweggeräumt, das sich einem Vergleiche zwischen Ben Jonson und Molière in den Weg stellt. Diese Schwierigkeit bestand für Vincent O'Sullivan, der von den beiden Dichtern sagt, daß sie „deal with altogether different manners and moral codes".[1]) Haben wir dieses Moment in Erwägung gezogen, dann können wir die Auffassung Ben Jonsons und Molières vom Wesen und der Bedeutung der dramatischen Dichtung im allgemeinen und der Lustspieldichtung im besonderen untersuchen. Laufen ihre Aussprüche auf gemeinsame Ziele hinaus, dann wird es uns um so weniger überraschen, wenn sich die Dichter in gleichen Motiven begegnen.

II. Ben Jonsons und Molières Äußerungen über Zweck und Absicht ihrer Dichtungen.

Wie Ben Jonson sich zu Kunst- und Zeitfragen verhielt, darüber sind wir genau unterrichtet durch seine eigenen theoretischen Auslassungen in den Discoveries, welche in Form und Inhalt den Herderischen Fragmenten oder noch mehr dessen „Wäldchen" gleichen.[2]) Weiter wären seine Conversations with William Drummond of Hawthornden[3]) und die Sammlung seiner verschiedenen Dichtungen unter dem gemeinsamen Namen „Underwoods" heranzuziehen.[4]) Erwähnenswert ist fernerhin, daß er die ars poetica des Horaz vollständig übersetzt hat.[5]) Dann müßten vor allem die zahlreichen

---

[1]) Im Vorwort der illustrierten Ausgabe des Volpone von Aubrey Beardsley. London MDCCCXCVIII, S. XIX. [2]) Die Discoveries führen noch die zweite Bezeichnung Timber. Der Dichter erklärt diesen Ausdruck, indem er die dritte Überschrift Silva wählt und auf eine Gepflogenheit der Alten hinweist, unter diesem Namen dichterisches Material zu vereinigen. Er zitiert eine Stelle aus Quintilian, ebenso wie es Herder in der ersten Titelauflage von 1769 getan hat. (s. Herders sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan III, 1); vgl. The Works of Ben Jonson III, 389. [3]) Das. 469 ff. [4]) Das. S. 277 ff. Auch von den Underwoods sagt der Dichter: With the same leave the ancients called that kind of body Sylva, "Ὕλη, in which there were works of divers nature and matters congested; as the multitude call timber-trees promiscuously growing, a Wood or Forest. [5]) Das. S. 368 ff.

Bemerkungen, die in seinen Komödien sich zerstreut finden, gesammelt werden.[1]) Für Molière fließen nicht so reiche Quellen, die uns mit seinen Ansichten über Theater und Dichtung bekannt machen könnten. Entweder den seinen Lustspielen vorangeschickten Widmungen und Rechtfertigungen oder Gesprächen innerhalb der Werke verdanken wir jedoch Aufschlüsse über seine Meinung. Im Notfalle können wir nach Boileaus l'art poetique greifen, die Molières persönlichen Kunstforderungen und dem damaligen ästhetischen Zeitgeschmacke Rechnung trägt. Die Kunst Molières hat Louis Vivier im Molièriste in sechs Artikeln besprochen.[2])

In L'Impromptu de Versailles sagt Molière, daß es Aufgabe des Lustspieles ist, im allgemeinen die Schwächen und Torheiten aller Menschen, insbesondere aber die seiner Zeitgenossen darzustellen.[3]) In dem ersten Schreiben an den König, welches dem Tartüff vorangeht, spricht sich der Dichter noch weiterhin aus: „Die Komödie will die Menschen bessern, indem sie dieselben unterhält. Um diesem Ziele, das ich mir gesteckt habe, nahezukommen, brauche ich nur die meines Jahrhunderts in heiteren Gemälden vorzuführen."[4]) Im zweiten Zwischenspiele von The Magnetic Lady äußert eine Person im Namen Ben Jonsons: „Ich sehe einen Gegenstand lebhaft dargestellt auf der Bühne, in der Form einer Komödie, welche als Spiegel der Zeiterscheinungen mir vom Dichter so entgegengehalten wird, daß ich darin tägliche Beispiele aus dem menschlichen Leben, wahre Bilder ihrer Sitten und Gewohnheiten sehen kann, die gezeichnet sind zu unserer Unterhaltung und zu unserem Nutzen".[5]) Was hier der Dichter in prosaischer Form ausdrückte, hat er schon früher in scharfen Versen ausgesprochen.[6])

Aus allen diesen Anführungen entnehmen wir, daß Ben Jonson und Molière sich an realistische Grundsätze halten und wirkliche Menschen zeichnen wollen statt Shakespearescher Fantasiegebilde. Ferner nehmen sich beide Dichter denselben Spruch des Horaz zur Richtschnur: poetae volunt et prodesse et delectare. Ben Jonson

---

[1]) Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz von Dr. Hugo Reinsch. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie XVI. 1899. [2]) In Molièriste, Okt., Nov., Dez. 1886 und Jan., Feb., März 1887. [3]) III, 414 ..., l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principlement des hommes de votre siècle.... [4]) Heft IV, 385, 386. Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi, où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les pices de mon siècle;... [5]) I see a thing vively presented on the stage, that the glass of custom, which is comedy, is so held up to me by the poet, as J can therein view the daily examples of men's lives, and images of truth in their manners, to drawn for my delight or profit, . [6]) Prolog zu Every Man

hat die verschiedensten Menschentypen dem Gelächter preisgegeben. Aber dennoch legt er Verwahrung ein, daß seine Anklagen eine persönliche Spitze haben:

Ich nannte niemals Namen. Meine Bücher,
Sie schonten die Person, doch nicht das Laster.[1])

Ohne Grund habe man deshalb aus seinen Stücken Beziehungen herausgelesen. Wenn einer sich getroffen fühle, sage er gleich, der ganze Stand sei beleidigt und umgekehrt.[2]) Drum ruft ihnen der Dichter zu:

Sollt' jemand sich etwa getroffen wähnen,
So wag' er nicht, des Unrechts mich zu zeihen.
Er schäme sich vielmehr, daß seine Fehler
Bekannt geworden und vor allem, daß
Er sie getan.[3])

Auch Molière versichert, ihm sei nichts verdrießlicher, als die Beschuldigung, er habe diesen oder jenen gemeint. Seine Absicht sei, Sitten zu malen und nicht Personen zu kopieren.[4]) „Hüten wir uns doch, die Sarkasmen eines allgemein gehaltenen Tadels auf uns zu beziehen, und benutzen wir lieber die Lehre, wenn wir können, ohne uns merken zu lassen, daß sie uns galt. Jeder sollte die lächerlichen Figuren, die das Theater ihm vorführt, ohne Ärger betrachten, sie sind wie öffentlich ausgestellte Spiegel, und kein Vorübergehender braucht ein Wort darüber zu verlieren, daß er sich darinnen erkannt habe. Es hieße ja seine Fehler eingestehen, wenn man sich über den Tadel derselben skandalisieren wollte."[5])

Ben Jonson und Molière nehmen mit Recht den ersten Platz im Reiche der Komödie ihres Volkes ein. Sie haben sich nicht nur an alte Muster gehalten, sondern sie sind auch ihre eigenen Wege gegangen. Freilich wurde ihnen gerade deshalb entgegen gehalten, daß sie die unumstößlichen Gesetze eines Aristoteles und Horaz mißachteten. Ben Jonson und Molière sahen sich darum gezwungen, gegen solche Mißverständnisse anzukämpfen.

---

in his Humour: But deeds, and language, u. s. w. I, 2, ferner das Vorspiel zu Every Man out of his Humour I, 67: Well, I will scourge those apes u. s. w. [1]) The Poetaster To the reader I, 266a: I used no name. My books have still been taught | To speare the persons and to speak the vices. | These are mere slanders, and enforced by such | As have no safer ways to men's disgraces, But their own lies and loss of honesty u. s. w. [2]) Das. 267a: But, impotent, they | thought each man's vice belonged to their whole tribe. [3]) Vorspiel zu Every Man out of his Humour S. 67b: If any here chance to behold himself, | Let him not dare to challenge me of wrong; | For, if he shame to have his follies known u. s. w. [4]) s. L'Impromptu de Versailles; Heft III, 429. Sz. 5. [5]) Baudissins Übersetzung. III, 346 (La Critique de L'École des Femmes).

Ben Jonson will den großen Vorbildern des Altertums nicht sklavisch folgen, sondern seiner Eigenart und dem Charakter seiner Zeit Rechnung tragen. Die Berechtigung hierzu leitet er aus der Freiheit ab, die jedes Genie sich herausnehme. Aristophanes, Menander, Plautus und andere taten das gleiche; sie haben sich von ihren Vorgängern losgesagt und die Dichtung in ihrer Weise fortentwickelt. Dasselbe beabsichtige auch er, und deshalb können die Regeln jener für ihn nicht maßgebend sein.[1] In ähnlicher Auseinandersetzung antwortete Molière auf dieselben Angriffe. In der „Kritik der Frauenschule" entspinnt sich zwischen Lysidas, Uranie und Dorante folgendes Gespräch:

Lysidas: Vor allem also, gnädige Frau, wer seinen Aristoteles und seinen Horaz inne hat, sieht auf den ersten Blick, daß das Lustspiel [gemeint ist die „Frauenschule", worauf eben die „Kritik der Frauenschule" Bezug nimmt] gegen alle Regeln der Kunst verstößt.

Doraute: Ihr seid kuriose Leute mit euren Regeln, mit denen ihr den Unwissenden imponiert, und uns andern alle Tage in den Ohren liegt . . . Derselbe gesunde Verstand, der vor Zeiten diese Betrachtungen angestellt hat, kann sie mit Leichtigkeit alle Tage machen, ohne sich um Aristoteles oder Horaz zu kümmern.

Uranie: Der Meinung bin auch ich. Wenn ich ein Stück sehe, denke ich nur daran, ob es mir zu Herzen geht; und wenn es mir recht sehr gefallen hat, frage ich nicht erst, ob ich auch unrecht hatte und ob die Regeln des Aristoteles mir nicht verbieten zu lachen.[2]

Molière mußte für das Ansehen des Lustspieles eintreten, das man damals zu den Possen rechnete, wo nur Albernheiten vorkommen. Sie verderben den Geschmack des Publikums, welches dafür die großen Meisterwerke nicht mehr besuche. Nun entgegnete darauf Molière, daß es leichter sei, große Gesinnungen mit Patos sprechen zu lassen, als die Schwächen und Verkehrtheiten der Menschen aufzufassen und die Fehler aller Welt auf der Bühne zu schildern. Wenn es im Trauerspiele hinreiche, gut gedachte und schön stilisierte Dinge zu sagen, so sei das für das Lustspiel nicht genug. Da müsse man zu scherzen verstehen, und das sei nicht so leicht, als man denken sollte.[3]

Man wollte fast immer in den Ausfällen Ben Jonsons gegen die Tragödie versteckte Hiebe auf Shakespeare entdecken. Aber er hat weniger den befreundeten Dichter als die Dichtungsgattung, die dieser mit seinen Trauer- und romantischen Lustspielen verkörperte, im Auge, wenn er so oft gegen dieselben loszieht. Ihm handelt es sich vor allem darum, den Wert der realistischen Komödie zu heben. Er erklärt deshalb, er wolle keine Stücke schreiben, wo Trone

[1]) s. das Vorspiel zu Every Man out of his Humour, vgl. S. 69, 70: What laws mean you? . . . u. s. w. [2]) Aus Baudissins Übers. II, 248, 249. [3]) La Critique de l'École, Sz. 6, S. 351, 352. Baudissin S. 244, 245.

schnell umgestürzt und schnell wieder aufgerichtet werden; er wolle keine Kämpfe und Schlachten vorführen, nicht Knaben plötzlich zu Männern machen, noch Donner und Stürme auf die Bühne bringen.[1]) Wir finden hier denselben Gedanken ausgedrückt, den Boileau gleichfalls zum Ausdrucke gebracht hat:

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénnées
Sur la scène en un jour renforme des années;
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier act, est barbon au dernier.[2])

In seinem ersten Lustspiele „The case is altered" spricht Ben Jonson mit Unwillen von solchen Aufführungen, wo nur Könige und Prinzen eine Rolle spielen.[3])

Im „schweigsamen Weib" hat Ben Jonson ausgesprochen, wo ein Dichter seiner Richtung genug Stoff für seine Werke finden könne: „Du mußt hingehn, wo du Welt findest; den Hof, das Turnier, Aufzüge, Schauspiele und mitunter die Kirchen besuchen. Da kommen sie mit neuen Kleidern, um zu sehen und gesehen zu werden." [4]) Boileau kann aus Molière dieselbe Regel für die Lustspieldichter abgeleitet haben:

Studiert den Hof und lernt die Stadt erforschen,
Dann werdet ihr genug Modelle finden.[5])

Diese Quelle ist unerschöpflich. Darum sagt auch der Dichter von sich selbst: Laßt das gut sein, Marquis; Molière wird immer mehr Stoff haben, als er braucht, und woran er sich bisher versucht hat, ist eine Kleinigkeit im Vergleich mit dem, was ihm noch übrig bleibt." [6])

Beide Dichter führen uns in ihren Komödien Szenen aus dem menschlichen Leben vor, die sie in den höchsten Ständen bis herab beim einfachen Bürger gesehen haben. Ben Jonson erweitert diesen Kreis, indem er auch die untersten Klassen für das Lustspiel brauchbar findet. Deshalb erklärt auch Sullivan, daß man zwar Molière den Vorzug geben soll, wenn man „The Collegiates" in „Epicoene" mit den „Les Précieuses Ridicules" oder Mascarille mit Sir Amorous La-Foule vergleicht, daß aber Ben Jonson in der Zeichnung der

[1]) Every Man in his Humour, Prolog I, 2. [2]) Boileau, Art poétique, Kap. II. — Auf diese Ähnlichkeit hat schon Mézières aufmerksam gemacht. [3]) The Works of Ben Jonson; The Case is altered (S. 516f.), obige Stelle 519a, but as ever I see a more roguish thing . . . nothing but kings and princes in it. [4]) The Works, I, 402ff., Akt IV Sz. 1, 434b u. 535a. [5]) L'art poétique III, V. 391. [Étudiez la cour et connaissez la ville | l'une et l'autre est toujours en modèles fertile.] [6]) L'Impromptu de Versailles; Sz. IV, 416: Va, va Marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra; et tout ce qu'il a touché jusqu'ici n'est rien que bagatelle au prix de ce qui reste.

unteren Volkselemente ohne Beispiel dastehe.[1]) Aus keinem Stück kann man die ganz gemeine Sprache der Shakespeareschen Zeit so genau studieren, wie aus dem Lustspiele The Bartholomew-Faire.[2]) Hier steht der Dichter selbst modernen Naturalisten nicht nach. Eine notwendige Folge der realistischen Grundsätze Ben Jonsons und Molières war die Verwendung ausschließlicher Prosa für die Charakterkomödien mit fünf Akten. Diese Neuerung war für die Geschichte des Lustspieles wie für die Entwicklung der Sprache von Bedeutung. Ben Jonson verwendete zum erstenmal in der Kömödie Epicoene or the Silent Woman, Molière im Dom Juan reine Prosa.[3]) Dialekt findet sich außerdem vielfach vermischt. — Die Dichter halten sich zumeist an die Einheit der Zeit und des Ortes, aber in dem Sinne, daß die Handlung nur so viel Zeit in Anspruch nimmt, als das Spiel auf dem Theater erfordert, und daß ein Zimmer, höchstens ein Haus der Schauplatz aller Vorgänge ist, z. B. bei Ben Jonson in der Epicoene und bei Molière im Misanthrope.[4]) Freilich finden sich auch Lustspiele bei beiden, wo diese Regel keine Anwendung findet.

Auf die Frage, ob Ben Jonson und Molière mit demselben geistigen Vermögen ihre Dichtungen aufgebaut haben, finden wir bei Taine und Humbert die Antwort. Während andere Dichter fast Träumer sind, ist Jonson nach Taine fast ein Logiker. Und daher rühren sein Talent, seine Erfolge, seine Fehler.[5]) Er stellt ihn weiter in vollen Gegensatz zu Shakespeare, der mit der Fantasie des Sehers arbeitete. Was Taine von Ben Jonson, sagt Humbert von Molière. Er stimmt mit seinen Gegnern überein, daß bei Shakespeare die Fantasie, bei Molière der Verstand vorzuherrschen scheint.[6]) Humberts Urteil deckt sich in diesem Falle ganz mit dem Ausspruche Launs: Der größte Reiz seiner Stücke besteht in der Klarheit und Übersichtlichkeit des Planes, im streng geschlossenen Organismus . . . Der Dichter geht direkt auf sein Ziel los und läßt alles, was verwirren, stören und ablenken könnte, beiseite."[7]) Deshalb darf noch immer nicht, diesen Dichtern jede Fantasie abgesprochen werden. Nur als Sitten und Zeitmaler waren sie Künstler. Wo sie Poeten sein wollten, waren sie es mit bezaubernder Macht. Von den „Masken und Antimasken" Jonsons sagt Baudissin, „es lassen sich keine schöner erfundene und prächtiger ausgestattete Gelegenheitsgedichte

[1]) S. XIX. [2]) s. auch Rapps Urteil über dieses Stück. [3]) Für Epicoene vergleiche die Anmerkung des Herausgebers. I, 462 a. [4]) Für Misanthrope „Histoire de la Langue et de la Littérature française" par L. Petit de Julleville". Paris 1898. Heft V, S. 25. [5]) Katschers Übersetzung, I, 430. [6]) Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik, S. 323. [7]) Das. 329.

denken . . . Goethe hätte für diese Gattung viel von dem Engländer lernen können." [1]) Mézières bewundert sie gleichfalls und kennt keine schöneren als diese Hofdichtungen.[2]) Taine ist fernerhin entzückt von der Idylle The sad shepherd, wo Ben Jonsons Fantasie frisch und üppig ist wie die Tizians. Er ist ihm darum der Bruder Shakespeares.[3]) Daß auch Molière sich auf den Schwingen der Fantasie vom Boden der gemeinen Wirklichkeit erheben konnte, beweisen die anmutigen Szenen aus dem Malade imaginaire, Bourgeois gentill'homme, Monsieur de Pourceauquac und besonders die comédies-ballets, die, wie wir noch zeigen werden, den englischen Masken verglichen werden können.[4]) Diese Mischung von realistischer Verstandesarbeit mit fantasievoller Poesie scheint nur bei Lustspieldichtern ersten Ranges stattzufinden. Auch bei Aristophanes und Tieck zeigt sich diese Verbindung.

Wenn Ben Jonson und Molière ihre Dichtungen mit derselben Geisteskraft schufen, so macht sich doch ein Unterschied bemerkbar, der auf die Eigenart der Dichter, wie auf die Stammeseigentümlichkeit ihrer Race zurückzuführen ist. Bei Ben Jonson überwiegt mehr der didaktische Gesichtspunkt, bei dem Theaterdirektor Molière der dramatisch-theatralische. Molière schrieb wiederholt für eine schaulustige Menge Kassenstücke, die weder durch ihren dichterischen Gehalt noch durch ihre Tiefe der darin ausgesprochenen Gedanken gewinnen.[5]) Ben Jonson dagegen stand mit der großen Menge fortwährend in einem für ihn ehrenvollen Kriege. Seine sämtlichen Lustspiele wie die beiden Tragödien sind furchtbare Anklagen gegen die Zeitgenossen. Ob diese ihm Beifall spenden oder nicht, ist ihm gleichgültig.[6]) Als ihm eine seiner späteren Komödien „The New Inn" von den Theaterbesuchern zurückgewiesen wurde, übergab er sie dem Drucke und schreibt stolz auf das Titelblatt: As is never Acted, but most negligently Played by some, the Kings Servants; and more squeamishly beheld and censured by others und setzt darunter noch die Verse aus Horaz: Me lectori credere mallem, quam spectatoris fastitia ferre superbi.[7]) Aus diesem Gesichtspunkte werden wir uns leicht erklären, warum Ben Jonson und Molière sich bald diesem, bald jenem Motive zuneigten.

---

[1]) „Ben Jonson und seine Schule", S. XII u. XIII. [2]) Prédécesseurs S. 397, 398. [3]) Katschers Übersetzung, S. 461, 462. [4]) Vgl. Humbert, Molière, Shakespeare S. 330, 331, ferner Julevilles „Histoire" S. 29 ff. [5]) Hierher rechnen wir kleine Dichtungen wie Les fourberies de Scapin u. a. [6]) s. z. B. das Vorsp. zu E. M. out of. h. H.: I do not this to beg your patience | or servilely to fawn on your applause u. s. w. oder A dialogue I, 262 ff. To the reader, S. 264 ff. u. sonst.

III. Abhängigkeit von antiken Lustspieldichtern.

Ben Jonson und Molière sind, wie fast alle Komödiendichter von irgendwelcher Bedeutung zunächst in die Schule der Alten, Plautus, Terenz und Aristophanes, gegangen. Der Einfluß dieser klassischen Vorbilder hat seit dem Beginn der Renaissance wieder an Umfang gewonnen. Ihre lebendigen Bilder aus längst vergangenen Zeiten und Städten haben noch eine solche Frische bewahrt, daß sie nachahmenswert gefunden werden. Äußere und innere Ähnlichkeiten in den sozialen und kulturellen Erscheinungen dieser alten Dichtungen mit modernen Verhältnissen, legten es besonders nahe, einmal schon gebrauchte und bewährte Motive wieder vorzunehmen. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß die beiden Dichter in ihren Entlehnungen aus alten Dichtungen noch unterstützt wurden durch Vorgänger oder Zeitgenossen, welche zuerst naheliegende antike Motive aufgriffen, aber sie mit unzureichender Kraft auf die Bühne brachten.

In der Aulularia hat Plautus in der Figur des Euclio den Typus eines Geizigen geschaffen.[1]) Er gehört zu jenen schwachen Naturen, die vielleicht die Kraft hatten, sich Schätze anzuhäufen, die aber im Besitze unter die Herrschaft des Mammons sinken. Ben Jonson und Molière sahen sich bestimmt, diese Leute dem Spotte preiszugeben, wobei sie nur den gegebenen Stoff ihren Verhältnissen gemäß umformen mußten. Auf Grund des lateinischen Stückes ist Ben Jonsons „The Case is altered“ und Molières „L'Avare“[2]) aufgebaut.

The Case is altered gilt als die erste Dichtung Ben Jonsons. Nach Koeppel wird dies um so wahrscheinlicher, weil sie in einem weit höheren Grade als irgend eine andere „nach berühmten dramatischen Mustern komponiert ist.“[3]) In diesem Lustspiele begegnet uns sodann jene Eigentümlichkeit, die wir ein für alle Mal als deutliches Unterscheidungsmerkmal zwischen der Arbeit Ben Jonsons und Molières festsetzen wollen. Ersterer begnügt sich nicht mit einem Motiv, sondern verschmilzt oft zur größeren Unterhaltung und Abwechslung mehrere Stoffe zu einem Ganzen oder er vereinigt unter einem großen Rahmen gleichzeitig verschiedene Bilder. Molière kennt

[1]) Übers. von Binder „L'Avare“ VII, 1 ff. [2]) H. König, L'Avare de Molière et L'Aululaire de Plaute; Korbach, Programm 1871; J. Scheltz, L'Avare de Molière et l'Aululaire de Plaute. Eisleben, Realschulprogr. 1872. Die Anmerkungen des Herausgebers der Works of Ben Jonson II, 526 ff., ferner [3]) die darauf fußenden „Quellenstudien“ zu den Dramen Ben Jonsons [John Marstons und Beaumonts und Fletchers] von Emil Koeppel, Münchner Beiträge 1895, XI, 1, 2.

beinahe durchwegs nur eine Handlung, die sich an eine Liebesgeschichte knüpft. Aber nicht der Verlauf dieser erregt unsere Teilnahme, sie gibt vielmehr den Hauptcharakteren Gelegenheit, sich zu offenbaren.[1]) Während bei Molière die Aufmerksamkeit vornehmlich auf eine Person während des ganzen Stückes gelenkt wird, schickt Ben Jonson bald diese, bald jene Gruppe in den Vordergrund. Der Engländer liebt das Nebeneinander, der Franzose das Untereinander. So enthält das Lustspiel The case is altered außer dem Motive der Aulularia noch ein zweites, nämlich das der captivi. Reinhardstöttner bezeichnet diese Verknüpfung zweier plautinischer Stücke als „eine äußerst gelungene Kontamination".[2]) Die der Aulularia entnommene Handlung baut sich auf folgenden Personen auf. Der Geizhals Jaques de Brie – er entspricht dem Euclio – gibt sich als Bettler aus und erscheint deshalb in dürftigster Kleidung. Er verbirgt einen Schatz, um den er stets besorgt ist. Als er einmal sein Haus verlassen muß, befiehlt er Rachel, die als seine Tochter gilt, die Wohnung abzusperren und den Schlüssel aus dem Schlosse zu nehmen. Schaut jemand hinein, müsse er annehmen, es sei niemand zu Hause. Gleichzeitig fordert er aber, daß sie laut deklamiere. Diebe werden glauben, sie spreche mit jemand. Sie möge das Feuer auslöschen, denn

The more we spare, my child, the more we gain.[3])

Um Rachel bewirbt sich der Haushofmeister des Grafen Lord Farnese, namens Christophoro. Gleichzeitig wirbt um ihre Hand, ohne daß es der Vater weiß, der junge Graf Lord Paulo Farnese, der seinen Freund Angelo in die Herzensangelegenheit einweiht. Dieser wiederum gewinnt ebenfalls das Mädchen lieb und verdrängt den Nebenbuhler. Zunächst gibt sich Christophoro in das Haus des Geizigen, um von ihm die Hand der Tochter zu fordern. Wie dieser zurückkehrt und den Fremden sieht, gerät er sogleich in furchtbare Angst um seinen Schatz. Ohne auf den Gruß des Gastes zu achten, eilt er fort, um nach seinem Vermögen zu sehen. Als er es unversehrt findet, tritt er beruhigt wieder ein. It is safe, 'tis safe, they have not robbed my treasure.[4]) Nun bringt Christophoro seine Werbung vor. Jaques erkennt darin einen Anschlag auf sein Geld:

My gold is in his nostrils, he has smelt it.[5])

Er erklärt deshalb bettelarm zu sein und keine Aussteuer geben zu können. Christophoro ist damit zufrieden und will Rachel ohne jede Mitgift nehmen. Die Rolle des Harpagon ist bekannt und beinahe schon zum Typus geworden. Auch er gibt seiner Tochter keinen Pfennig in die Ehe. Er kann nicht genug nach dem Orte schauen, wo der Schatz verborgen liegt. Kommt ihm jemand nahe, wird er sofort verdächtigt, es auf sein Hab und Gut abgesehen zu haben. Schließlich wird aber Jaques und Harpagon bestohlen. Ersterer hat wie Euclio es für gut befunden, das Geld aus dem

[1]) Humberts Molière S. 94. [2]) Karl von Reinhardstöttner. Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Stücke. Leipzig 1886. S. 346—251. [3]) Akt II, Sz. II, 527b. [4]) III, 1, 533b. [5]) Das. 534a.

ursprünglichen Versteck in eine angeblich noch sichere Stelle zu bringen. Euclio trägt es in den Tempel der Fides; Jaques verscharrt es in eine Grube, worüber ein Düngerhaufen gebreitet wird. Dieser wird ihm zum Altare, vor dem er niederkniet und betet:

King of kings.
I'll not be rude to thee and turn my back
In going from thee, but go backward out,
With my face toward thee, with humble courtesies.[1])

Aber wie bei Plautus sitzt ein Lauscher auf dem Baume und hört den Geizhals. Bei Molière ist La Flèche auf die Spur des Schatzes gekommen.[2]) Jaques hat sich auf eigentümliche Weise verraten. Er hält einen Unschuldigen an und visitiert ihn, wie Harpagon La Flèche untersucht hat. Nach der römischen Vorlage heißt es bei Jonson:

Jaques: Shew me thy hands, what hast thou in thy hands?
Juniper: Here be my hands.
Jaques: Stay, are thy fingers end begrimed with dirt? no thou hast wiped than.
Juniper: Wiped them!
Jaques: ... Put off thy shoes; come, I will see them; give me a knife here, Rachel, I'll ripe the soles.
Safe, sir, you are not yet gone; shake your legs, come; and your arms, be brief:[3])

Diese Stelle zeigt, wie sinngemäß Ben Jonson umbildete; Molière folgte dem römischen Texte viel sklavischer. Das ostende etiam tertium wurde zwar abgeschwächt, ohne daß diese Widersinnigkeit ganz gefallen wäre.

Harpagon: Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains. La Flèche: Les voilà. Harpagon: Les autres. La Flèche: Les autres?[4])

Nachdem Jaques sein Verhör mit Juniper beendigt hat, sieht er nach dem Schatze und findet ihn in Sicherheit. Hierauf entfernt er sich. Onion steigt inzwischen vom Baume und entnimmt ihn dem Boden.[5]) Kaum ist die Tat geschehen, als der Geizhals zurückkehrt und das Verbrechen bemerkt. Er beginnt laut zu klagen wie Euclio bei Plautus und Harpagon bei Molière.[6]) Endlich werden die Diebe entdeckt. Der Schluß, welcher der römischen Dichtung fehlt, ist vielleicht aus diesem Grunde bei Ben Jonson und Molière verschieden. Harpagon bleibt ungebessert. Er flüchtet sich wieder zu seiner Schatulle. Dem Moralisten Ben Jonson widersprach aber ein solcher Ausgang. Jaques kommt zur Einsicht, daß gestohlenes Gut gedeiht nicht gut. Ill gotten goods ne'er thrive.[7])

Denn nun stellt es sich heraus, daß er kein Bettler sei, sondern eigentlich Melun heiße, der das Geld sowie Rachel, die er für seine Tochter ausgegeben hatte, seinem ehemaligen Herrn, Lord Chamont geraubt habe. Nun erhält der junge Paulo Farnese ihre Hand, während Chamont selbst eine

[1]) III, 2, 536 b. [2]) IV, 6, 173. [3]) IV, 4, S. 542 b, 543 a. [4]) I, 3, S. 65. [5]) IV, 4, 543, 544. [6]) Jaques: V, 2, S. 548. – Harpagon: IV, 7, 174—176. [7]) V, 4, S. 553 b.

Tochter des Grafen zur Frau erhält. Der angeblich verlorene Sohn findet sich wieder.

Der Vorwurf, den Lotheißen dem L'Avare macht, daß er zu arm an Handlung und in der Komposition zu schwach sei,[1]) kann gegen das englische Stück nicht erhoben werden. Für Ben Jonson reichte freilich das einfache Motiv der Aulularia für eine fünfaktige Komödie nicht und er verband es deshalb mit einem zweiten. Außerdem legte er treffliche Episoden ein, die sein geistiges Eigentum sind. Eine köstliche Beigabe ist der Schuhflicker Inniper und seine Gesellschaft. Ferner gehört Ben Jonsons Erfindung die Figur des Poeten Antonio Belladino, womit die literarische Satire ein wichtiger Bestandteil der Dichtung wurde. Er spricht von den Theaterverhältnissen eines Landes Utopia, welches schon von dem Herausgeber Gifford als England ausgedeutet wurde.[2]) Und nun gefällt sich der Autor in den bittersten Angriffen auf das Publikum. Wenn man bedenkt, daß Ben Jonson mit dieser Dichtung seine Laufbahn begann, so wird man seinen Mut nicht anders als bewundern können.

Molière stellt Harpagon in ein bürgerliches Haus und zeigt, wie der Geiz die Familienbande untergräbt. Die Kinder lehnen sich gegen den Vater auf. Ben Jonson setzt seinen Geizigen in die Mitte von Adeligen und Handwerkern und betrachtet ihn als krankhafte Erscheinung der Gesellschaft.

Ben Jonson hat dasselbe Thema wiederholt aufgenommen. Die Figur des Geizigen mit nur leichter Veränderung und in anderer Umgebung kehrt mehrere Male wieder. In Staple of News finden wir neuerdings einen Geizhals, der zugleich ein Wucherer ist.[3]) Diesmal ist Ben Jonson von Plautus unabhängig und eher Aristophanes als Schuldner verpflichtet, dessen Plutos ihm vorgeschwebt haben dürfte.[4])

Dort heißt der Knauser Pennyboy, der „sogar seinen Blasebalg zubindet, damit kein Wind verloren gehe“. Rapp bemerkt, daß dieser Witz gewöhnlich dem viel späteren L'Avare von Molière als Original zugeschrieben wurde.[5]) Mit Harpagon hat er viele Züge gemeinsam. Pennyboy erfährt einst, daß sein Diener Wein getrunken habe. Dieser gesteht, sich einmal im Jahre eine Pinte um six penny gekauft zu haben. Pennyboy wird darüber fast ohnmächtig und rechnet ihm aus, welches riesige Kapital er mit einem Zuge verloren habe. Six penny geben in zehn Jahren, auf Zinsen und Zinseszinsen angelegt, die beträchtliche Summe von five and twenty pound twelve shillings. Deshalb jagt er ihn fort aus dem Hause.[6]) Nicht anders verhält sich Harpagon gegenüber Cleauthe. Dieser trage unnützes

[1]) s. Lotheißen, Molière 219. [2]) Akt II, Sz. 4, 531 b, 632 a. [3]) The Works of Ben Jonson II, 274 ff. — Pennyboy sen., zum Unterschiede von den beiden anderen Pennyboy. [4]) s. das. die Schlußbemerkung des Herausgebers S. 333, 334. [5]) „Studien“, s. Ben Jonson S. 217 ff. No. 12 The Staple of News. [6]) Akt IV, Sz. 2, S. 330 b.

und teures Zeug an seiner Kleidung. „Ich will wetten", fährt jener fort, „in deiner Perücke und in deinen Bändern stecken allerwenigstens zwanzig Pistolen und zwanzig Pistolen bringen im Jahre 18 Livres, acht Sous und acht Deniers, wenn man sie auch nur zum zwölften Pfennig ausleiht."[1]) Pennyboy ist ebenso wie Harpagon verliebt, er faßt Neigung zu Lady Pecunia. Wir müssen hier erwähnen, daß Ben Jonson in der späteren Periode seiner dramatischen Tätigkeit besondere Vorliebe für symbolische und allegorische Namen hat. Als Vorbereitungen zur Vermählung zwischen Pennyboy und Lady Pecunia getroffen werden, soll auch ein Hochzeitsmahl gegeben werden. Der reiche Filz verlangt aber ebenso wie Harpagon bei dieser Gelegenheit die größte Einfachheit. Es ist mit folgendem die Szene bei Molière zu vergleichen. III. Akt, 1. Sz.:

Make what you can of it, your best and when
I have friends that I invite at home, provide me
— — — — — — — — — — no superfluity
Or if you have it not, return me money.[2])

Pennyboy verfügt über den Küchenjungen Lickfinger wie Harpagon über Jaques. Man hat Molière vorgeworfen, daß sein Geiziger sich den Luxus von Pferden gönnt.[3]) Pennyboy hält sich zwei Hunde, die ihm lieber als die Menschen sind. Wenn er diese meidet, nimmt er zu jenen Zuflucht. Pennyboy fühlt seine Macht. Denen, welche auf ihn mit Fingern weisen, hält er ein Goldstück entgegen, wofür ihm der Fleischer, der Bäcker, der Weinhändler dienstbar seien.[4]) Zum Schlusse wird Pennyboy nach den festen Grundsätzen Ben Jonsons bekehrt. Pennyboy cant hat in Verkleidung die Lebensweise seines Sohnes Pennyboy junior und die seines Bruders Pennyboy senior, des Geizhalses, beobachtet. Er gibt sich am Ende zu erkennen und macht beiden, wegen ihrer schlechten Verwendung des Geldes, heftige Vorwürfe.

Ben Jonson hat in symbolischer Weise den Menschen in den drei Altersstufen als Jüngling, als Mann und als Greis im Verkehre mit dem Gelde zeigen wollen. Auf der einen Seite steht der verschwenderische Jüngling, auf der anderen der geizige Alte, in der Mitte der verständige Pennyboy cant, der durch die Jahre gereift, aber noch nicht verbittert ist. Er weiß allein den wahren Gebrauch von dem Gelde zu machen. Wohl nicht ohne Grund hat er seinem Volke solche Bilder geboten. An dessen Erziehung wird ihm nicht geringes Verdienst zuerkannt werden müssen, wenn es sich handelte, den praktischen Sinn der Nation zu bilden. Neben

[1]) Aus Baudissins Übersetzung Akt I, Sz. 4, Bd. VIII, S. 20, 21. [2]) Akt II, Sz. 1, S. 294 a. [3]) Aug. Wilh. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 3. Ausgabe, besorgt von Ed. Böcking, 2. Teil. Leipzig 1846, VI, 112. [4]) Akt II, Sz. 1, S. 296 b.

den idealen Anforderungen werden nicht minder die Bedingungen der Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit hervorgehoben.

Später hat Ben Jonson noch einmal einen Typus eines Geizigen geschaffen, der wieder eine andere Seite hervorkehrte, als die beiden Vorgänger Jaques de Brie und Pennyboy. Es ist Sir Moth's Interest aus dem Lustspiele The Magnetie Lady.[1])

Molière hatte schon früher für ein zweites Lustspiel aus Plautus den Stoff genommen. Er bearbeitete dessen Amphitrio.[2]) Auch Ben Jonson hatte die Absicht, dieses Thema zu behandeln. Nach Drummond gab er die Idee auf, weil er fürchtete, keine Schauspieler zu finden, welche in Gestalt und Sprache so ähnlich wären, um eine wirkliche Täuschung beim Publikum hervorzubringen.[3]) Unser Zweifel geht aber noch weiter. Wir glauben nicht, daß Ben Jonson ein Motiv hätte für die Dauer liebgewinnen können, das nur der Unterhaltung diente. Nicht nur Plautus, auch Terenz wurde ebenso von Ben Jonson, wie von Molière benützt. Auf die Adelphi geht des Franzosen L'École des Maris zurück.[4])

Beim Lateiner handelt es sich um die Erziehung zweier junger Männer, bei Molière um die Erziehung zweier junger Mädchen. Ben Jonson hat die Adelphi vollständig modernisiert und anglisiert, so daß es Koeppel nicht gelungen ist, aus einem Teil von Every Man in his Humour die alte Vorlage zu erkennen. Zum Lobe des Dichters sagt er, es habe sich für dieses Lustspiel keine Quelle nachweisen lassen.[5]) Aber Ben Jonson hat sogar eine Reihe von Versen fast wörtlich Terenz entlehnt. Das ursprüngliche Motiv läßt sich nur deshalb schwer erkennen, weil es, nach der Gewohnheit des englischen Dichters, mit anderen dichterischen Entwürfen innig verschmolzen wurde. Wir müssen auch bemerken, daß das Lustspiel Every Man in his Humour eine doppelte Fassung erhalten hat. Durch einen glänzenden Theatererfolg bestimmt, verlegte Ben Jonson die Handlung, die zuerst in Florenz spielte, nach London.[6]) Weiter änderte er die Namen und Sitten um, um sein Stück noch volkstümlicher zu machen. So dürften immer mehr Anklänge an das römische Vorbild fallen gelassen worden sein. Aber noch jetzt läßt sich die Verwandtschaft der englischen Dichtung mit den Adelphi unschwer beweisen. Merkwürdig ist nur die Mittelstellung, die Ben

[1]) The Works of Ben Jonson II, 391 ff. [2]) Œuvres de Molière, Bd. VI, 309 ff. [3]) Conversations with Drummond III, 487 [He had an intention to have made play like Plautus['s] Amphitrio, but left it of, for that he could never find two so like others, that he could persuade the spectators they were one]. [4]) Adelphi von Joh. Herbert, deutsch, 3. Bändchen. – L'École des Maris, Bd. II, 331 ff. – Betreffs der Quelle s. S. 339. [5]) siehe „Quellenstudien“ S. 31. [6]) Giffords Einleitung I, XVIII.

Jonson zwischen Terenz und Molière einnimmt. Bei jenem dreht sich das Thema der Erziehung um zwei junge Männer, bei diesem um zwei junge Mädchen. Ben Jonson wählte eine männliche und eine weibliche Jugend, die Gegenstand streitlicher Fragen betreffs erziehlicher Grundsätze sind. Dies ist eine geistreiche Abweichung vom Originale. Das Haupt der einen Partei in „Every Man in his Humour“ ist der alte Knowell, der mit größter Gewissenhaftigkeit über die Aufführung seines Sohnes, Eduard Knowell, wacht, das Haupt der anderen Partei ist der Kaufmann Kitely, in dessen Hause seine jugendliche Schwester Bridget erzogen wird. Die Verbindung zwischen diesen beiden Gruppen wird von Ben Jonson dadurch geschickt hergestellt, daß der junge Knowell die schöne Bridget kennen und lieben lernt. Gleich in der ersten Szene hören wir, wie der Vater mit Bekümmernis seinen Sohn in schlimmer Gesellschaft wähnt. Nun fragt er sich, was besser wäre, ihn entweder von jedem Umgange abzuschließen oder ihm seinen Willen zu lassen. Endlich kommt er zu folgendem Entschlusse:

Ich will ihm seine Freiheit nimmer nehmen,
Noch mit Gewalt ihn zwingen, hier zu bleiben,
Daß er der Jugend Lasterbahn nicht wandle.
Zurückgehalten, wird er mit dem Alter
Noch zügelloser.
— — — — — — — — — — —
Ein zweiter Weg ist der der Liebe.
Gewähren dünkt mir besser als Verbot.
Zwang zeugt nicht freie Menschen, sondern Sklaven.
Das Gute üben müssen, scheint nur gut.
Doch Schein ist niemals Wahrheit. Inn're Wahrheit
Allein kann Lieb erzeugen, Beispiel sein.
Denn warnst du dann, falls man geirrt,
Man tut sogleich das Rechte, weil es recht ist.[1])

Ben Jonsons Herausgeber führt bei diesen Versen die entsprechenden Zeilen aus Terenz an und macht auf die frühere Fassung aufmerksam, wo die dichterische Umschreibung der lateinischen Ausführung noch deutlicher wird.[2]) Derselbe Gedankengang findet sich dann in der ersten und zweiten Szene der École des Maris im Wechselgespräche zwischen Sganarelle und Ariste.[3]) Letzterer verlangt Freiheit für die Jugend, ersterer schwärmt nur für Strenge und Abschluß von jedem Verkehr. Nur auf diese Weise könnten Fehltritte hintangehalten werden. Jeder handelt nach seinen Grundsätzen. Der eine erlaubt Leonoren ungezwungenes Benehmen, der andere hütet Isabelle als eifersüchtiger und argwöhnischer Vormund. Ebenso läßt der alte Knowell seinen Sohn ohne jede weitere Aufsicht, während Kitely seine unerfahrene Schwester den Gefahren der Öffentlichkeit nicht aussetzen will.[4]) Knowell erfährt durch einen aufgefangenen Brief, daß sich sein Sohn in

[1]) Akt I, Sz. 1, 7b. Eigene Verdeutschung. [2]) s. das. die Anm.
[3]) S. 357 ff. [4]) s. Akt II, Sz. 1, 1 ff.

schlimmster Gesellschaft befinde.[1]) Der Vater verkleidet sich und will ihn beobachten. Er erwartet, nichts Böses zu finden, weil sein Kind im eigenen Hause nichts Schlechtes und Gemeines gesehen habe.[2]) Kitely ist dagegen so ängstlich, daß er sogar die Gesellschaft seines Bruders fürchtet und ihn vom Umgange mit seiner Schwester entfernen will. Nicht minder ist er stets um die Ehre seiner Frau besorgt, deren Schönheit ihm gefährlich erscheint. Obwohl es Börsenzeit ist, wagt er nicht, auf eine Stunde fortzugehen. Er traut nicht einem Weibe, das schön ist. Läßt man sie allein, so zwingt man sie, falsch zu sein.

Zuviel sind die Gefahren. Ja, die Kleidung
Verführt vor allem. Unsre großen Hüte
Sind innerhalb der Stadt nicht mehr gelitten,
Seitdem die Weiber kleine Mützchen tragen.
Ich will dem steuern; meine Frau soll nimmer
Sich unter solcher Kappe leicht verkuppeln.[3])

Kitely wendet sich gegen eine verführerische Frauenmode, gegen die auch Squenarelle eifert. Ihm sind gleichfalls die kleinen Hüte, die nun aufkommen, ein Dorn im Auge. Er will sich dieser neuen Sitte nicht fügen.

Ich soll, wie sie, damit ihr bischen Hirn
Im Wind verweht, ganz kleine Hütchen tragen.[4])

Wenn wir den Schluß der englischen Komödie ins Auge fassen, so ergibt sich hier ein Resultat, daß der Lösung der L'École des Maris gleichkommt. Der junge Knowell hat in Wirklichkeit nicht den geringsten Schaden in seinem sittlichen Lebenswandel genommen. Dagegen hat Kitely mit seinen Erziehungsgrundsätzen schlechte Erfahrungen gemacht. Gattin und Schwester haben hinter seinem Rücken sich gerne Artigkeiten sagen lassen und waren Schmeicheleien leicht zugänglich. Alle Absperrungsmaßregeln haben sie nicht hindern können, regen Verkehr zu finden. Denselben Mißerfolg hat Sqanarelle mit seinen Prinzipien aufzuweisen. Isabelle weiß ihn zu täuschen und vermählt sich heimlich mit Valère. Leonore dagegen hat alle Erwartungen erfüllt und keine Enttäuschung gebracht.[5])

Es ist keineswegs auffällig, daß sich die beiden Lustspieldichter mit Erziehungsfragen beschäftigen. Erklärlich ist auch der Unterschied, warum Molière Mädchen als Träger der Handlung wählte, Ben Jonson dagegen diese unter die beiden Geschlechter verteilte. Der Franzose wollte sich über die Emanzipationsberechtigungen der Frauenbestrebungen äußern. War doch in Molières Tagen das weibliche Element in literarischen und adeligen Salons tonangebend geworden, wie später in Deutschland zur Zeit der Romantiker. England feierte damals die siegreichen Eroberungen

[1]) Akt I, Sz. 1, 6. [2]) Akt II, Sz. 3. [3]) Akt III, Sz. 2, 28a; eigene Übersetzung. [4]) Baudissin I, 4. [5]) s. die letzten Szenen der besprochenen Lustspiele.

gegen Spanien und Niederlande und bahnte sich Wege durch den Großen und Stillen Ozean. In solchen Augenblicken kraftvoller Betätigung mußte der Dichter mehr die männliche Jugend vor Augen haben. Wie ihm die Reinheit und Stärke derselben am Herzen lag, beweisen ergreifende Szenen aus dem Lustspiele The Bartholomew-Fair. Es ist eine bedauerliche Erscheinung, daß ein so poesie- und stimmungsvolles Gedicht, wie Ben Jonson eines hier an die Jugend richtet, bisher unbeachtet bleiben konnte. [1]) Molière begnügte sich mit diesem Stoffe, eine dreiaktige Komödie auszufüllen. Ben Jonson bedurfte noch eine Fülle von Charakteren, um seine Komödie bedeutend zu machen. Für den Franzosen bildete das Stück einen vollen Erfolg. Voltaire zählt es sogar zu den ersten Dichtungen Molières. [2]) L'École de Maris wurde auch am häufigsten aufgeführt. [3]) Auch für Ben Jonson war Every man in his Humour der Ausgangspunkt einer neuen Richtung. Er vernachlässigte jetzt die frühere Arbeit The Case is altered. Wie dann Molière den Titel L'École auch für die folgenden Lustspiele wählte, so hatte auch Ben Jonson die Benennung Every Man noch zweimal angewendet. [4]) Die Dichter haben diese Überschriften gewiß nicht ohne Absicht aufgenommen. Schon die Bezeichnung sollte den Charakter und die Tendenz des Stückes verraten.

Ben Jonson und Molière borgen von den Römern nicht nur ganze Stücke, sie entlehnen ihnen auch einzelne Figuren. Der miles gloriosus hat besonders ihr Gefallen gefunden. [5]) Bei Ben Jonson tritt er in drei hintereinander folgenden Stücken auf. Der

[1]) Akt III, Sz. 2, 177: My masters, and friends, and good people, draw near, | And look to your purses, for that I do say; | And tho' little money in them you do bear | It cost more to get, than to lose in a day. | You oft have been told, | Both the young and the old, | And bidden beware of the cut-purse so bold; | Then if you take heed not, free me from the curse, | Who both give you warning, for, and the cut-purse. | Youth, youth, thou hadst better been starved by thy nurse, | Than live to be hanged for cutting a purse. Und besonders die zwei nächsten Strofen. [2]) Heft II, 352, 353. [3]) Das. 333 ff. [4]) Später École des Femmes; La Critique de l'École des Femmes – neben Every Man in his Humour, auch Every Man out of his Humour, ferner Humours Reconcillet (or The Magnetic Lady). Hier sagt der Dichter von sich selbst: The author beginning his studies of this kind with Every Man in his Humour; and after, Every Man out of his Humour and since ... Bd. II. The Induction 393 b, 394. [5]) Reinhardstöttner, Plautus, s. Miles gloriosus.

englische Dichter war selbst Soldat und hatte so am besten Gelegenheit, diese Maulhelden zu beobachten.[1])

In Every Man in his Humour heißt der Großsprecher Captain Bobadill, der im Personenverzeichnis als Pauls' man näher charakterisiert wird. Es ist dies ein Sammelplatz der quittierten Kapitäne, der Hochstapler, Betrüger und Windbeutel aller Art.[2]) Wenn auch Bobadill seine römische Abkunft verrät, so hat er dennoch englische Eigenart erhalten. Voll eigener Bewunderung spricht er von seinen Taten bei der Türkenbelagerung vor Gran in Ungarn.[3]) Ein andermal wurde er ganz allein von einer Übermacht angegriffen und habe sie alle zurückgeschlagen.[4]) Er prahlt mit seiner Tapferkeit, die von jedem gefürchtet sei. Als er sich aber wirklich schlagen soll, bittet er flehentlich um Verzeihung.[5]) Der alte Knowell, der dies sieht, kann nicht anders als empört ausrufen: O manners! that this age should bring forth such creatures! that nature should be at leisure to make them.[6]) Bei Ben Jonson ist Bobadill nur eines unter den vielen Menschenbildern, die uns der Dichter in dem genannten Stücke vorführt. Diese Rolle konnte daher nicht mit solcher Ausführlichkeit behandelt werden wie etwa Pyrgapolonices von Plautus, bei dem sie der wichtigste Bestandteil des Lustspieles ist. Bobadill unterscheidet sich deshalb in vielen Zügen von dem römischen Bramarbas. Bobadill ist arm wie ein englischer Soldat und gönnt sich auch nur die Pfeife, die nicht aus seinem Munde kommt. Das Moment der Liebe tritt hier gar nicht hervor. Abgesehen von der Prahlerei, die dem Großsprecher zur zweiten Natur geworden ist, besitzt er keine schlechten oder gemeinen Eigenschaften. Er erwärmt sich sogar für Poesie und übt wie ein Theaterbesucher aus dem Shakespeareschen Zeitalter Kritik. Auf solche Pyrgapolonices hat schon Gifford aufmerksam gemacht.[7]) In Every Man out of his Humour begegnet uns ein zweiter miles gloriosus, den Ben Jonson als vain-glorious knight gleich anfangs bezeichnet. Puntarvolo nennt sich dieser ruhmredige Großsprecher, von dem der Dichter weiter sagt: Of presence good enough, but so palpably affected to his own praise, that for want of flatters he commends himself, to the floutage of his own family.[8]) Er ist ein Bobadill, nur in anderer Lebensstellung. Wieder in anderer Sfäre sehen wir einen dritten Aufschneider im Poetaster. Tucca, ein Seitenstück zu Falstaff, verkehrt bei Hofe und weiß sich durch große Worte ins rechte Licht zu setzen.[9]) Molière hat einen echten Abkömmling aus dem lateinischen miles gloriosus eigentlich nicht gebracht. Sein Bramarbas ist mehr lustige Figur als polternder Held. In den Les Fourberies de Scapin übernimmt Silvestre die Rolle des eiteln Schreiers.[10]) Hierin scheint er aber mehr seinem Zeitgenossen Cyrano de Bergérac nachgeahmt zu haben, in

[1]) Ben Jonson kämpfte in den Niederlanden, s. Gifford Bd. I, S. X, XI. [2]) s. das. S. 3 Anm. [3]) Das. Akt III, Sz. 1. [4]) Das. Akt IV, Sz. 5. [5]) Das. [6]) S. 47 b. [7]) Anm. S. 60. [8]) Das. S. 62. [9]) The Poetaster I, 206 ff.; s. betreffs Tucca die Anmerkung des Herausgebers S. 269. [10]) Œuvres de Molière, Bd. VIII, 385 ff.

dessen Le Pédant joué wohl der Prahlhans Chateaufont für Silvestre Modell gewesen ist. Dieser gewinnt in einer falschen Maske Mut und wütet fürchterlich auf seinen unsichtbaren Gegner. Unermüdlich ruft er: Si je le trouve.[1]) Er haut mit dem Schwerte nach allen Seiten und kämpft mit der Luft. Wenn auch Maskarille aus l'Étourdi ursprünglich auf den Großsprecher bei Plautus zurückgehen mag,[2]) so hat er dennoch schon die meisten Züge eingebüßt, welche seine Verwandtschaft mit dem römischen Polterer gleich von vornherein kenntlich machen würden. Mascarille hat als komische Dienerrolle mit der Zeit seinen Charakter geändert. Es ist deshalb mit einer ihm näherstehenden Figur bei Ben Jonson zu vergleichen. Molière bedient sich des miles gloriosus zur Belebung einer leichten Posse, Ben Jonson bot es eine günstige Gelegenheit, gegen die falsche Anmaßung in verschiedenen Stellungen zu Felde zu ziehen.

Nicht so sehr dramatische als technische Motive verdanken beide Lustspieldichter Aristophanes. Ben Jonson schuldet ihm mehr als Molière. Man muß nicht nur die Abhängigkeit vom Altertum in Bezug auf Stoffgeschichte und Metrik untersuchen, sondern auch den baulichen Grundriß der Stücke berücksichtigen. Beachtet man die Lustspiele Molières auch von dieser Seite, dann wird wohl Julevilles Behauptung: Malgré les analogies, qui peuvent exister entre Aristophane et lui, rien ne permet de dire qu'il l'ait imité ni méme qu'il l'ait fréquenté[3]) eine Einschränkung erfahren müssen.

Wir haben schon bei Ben Jonsons Zusammenstellung mit Ludwig Tieck die Vorliebe Ben Jonsons für das Stück im Stücke beobachtet.[4]) Er stattet eine Anzahl von Lustspielen mit Vor- und Zwischenspielen aus, die bei ihm nicht nur am Ende jedes Aktes, sondern auch innerhalb derselben sich einstellen. Der gelehrte Herausgeber des Ben Jonson weist auf den Chor der Griechen und besonders auf Aristophanes hin, von dem Ben Jonson diese dramatische Kunst gelernt hat.[5]) Bei den Griechen vertrat der Chor das geläuterte Publikum, welcher zu allen Handlungen sein Urteil aussprach. Bei dem Engländer werden Vertreter aus dem Publikum auf die Bühne gesetzt, welche als Kritiker ihres Amtes walten sollen. Asper, aus dem die Person des Dichters spricht, sagt im Vorspiel von Every Man in his Humour zu seinen zwei Begleitern:

---

[1]) Akt II, Sz. 6, 468 ff. [2]) Bd. I L'Étourdi S. 89, 90. [3]) S. 22.
[4]) Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte I, 182 f. [5]) s. Anmerkung zum Vorspiel von Every Man out of his Humour S. 65, vgl. ferner die Vorspiele und ihre Überschriften selbst, so in Cynthia's Revels, The Magnetic Lady.

I leave you two, as censors, to sit here:
Observe what I present, and liberally
Speak your opinions upon every scene,
As it shall pass the view of these spectators.[1])

Ben Jonson führt damit eine seinem Jahrhundert angemessene Neuerung ein. Auch auf der Bühne sollen Stimmenführer des Volkes wie im alten Griechenland ihre Meinung aussprechen dürfen, das konnte natürlich nur in einem Staate geschehen, wo politische Freiheiten vorhanden waren. Auch in der Tragödie hat Ben Jonson aus demselben Gesichtspunkte den Chor verwendet. Wenn dieser im griechischen Trauer- und Lustspiele während des ganzen Stückes auf der Bühne bleibt, so entfernen sich auch bei Ben Jonson die Wortführer des Publikums nicht. – Die absolutistische Regierung Ludwig XIV. kannte noch nicht die Beteiligung des Volkes an Staats- und Regierungsgeschäften. Molière wird deshalb die aristophanische Parabase nicht so umbilden wie Ben Jonson. Am Hofe Frankreichs herrschte Unterhaltung und Prunk. So nahmen dann die Zwischenspiele in den Komödien Molières einen oper-ballettartigen Charakter an. Er hat sich zum erstenmal solche Einlagen im Lustspiele erlaubt. Molière nimmt diese Erfindung auch für sich in Anspruch und sagte, das Vorbild müsse man für diese Technik bei den Alten suchen.[2]) Molière spielt damit ohne Zweifel auf Aristophanes an. Freilich kann er auch von Spaniern, Italienern und selbst Zeitgenossen, wie es auch bei Ben Jonson der Fall sein wird, beeinflußt worden sein. So ist dem schon genannten Stücke Le Pédant joué im 5. Akte ein Zwischenspiel eingefügt, das zur Erheiterung des Publikums und zur Besserung des Hauptheldden dienen soll. Als weiteres Beispiel wäre das Molière wohlbekannte Stück L'Assiulo von Cecchi und ebenso La Mandragore von Macchiavell zu nennen.[3]) Die Technik des Zwischenspieles findet sich sogar in der ernsten Komödie Le Malade imaginaire. – In Verbindung mit diesen dramatischen Kunstgriffen stehen andere technische Motive, die aus alter Schule stammen. In L'Inpromptu de Versailles kommt die Bühne auf die Bühne.[4]) Es handelt sich um die Probe eines Stückes, bei welcher Gelegenheit sich der Dichter über Rivalen

[1]) The Stage. Every Man out of his Humour S. 68. [2]) s. Œuvres de Molière III, Les Fâcheux 1 ff., die angeführte Stelle aus dem Avertissement S. 30, 31. [3]) s. das. auch die Anmerkung. [4]) Bd. IX, 207 ff.

und Kritiker ausläßt. Ein andermal schrieb er eine La Critique de l'École des Femmes, wo die feindselige Aufnahme eines vorhergehenden Lustspieles zur Grundlage der Handlung gemacht wird.[1]) Solche szenische Entwürfe hat Ben Jonson zu gleichem Zweck gedichtet. Die Komödien mit Zwischenspielen enthalten am Anfange zumeist scherzhafte Einleitungen, in denen Vorgänge auf der Bühne dargestellt werden.[2]) Anderseits findet sich hinter dem The Poetaster eine dramatische Szene, die mit dem Entwurfe La Critique de l'École des Femmes verglichen werden kann.[3]) Eine andere Eigentümlichkeit dieser Dichter besteht darin, daß sie die Helden ihrer Lustspiele manchmal zu Zuschauern einer zweiten Aufführung machen. Molière macht davon in der La Comtesse d'Escarbaguas,[4]) Ben Jonson in Bartholomew-Fair und anderwärts Gebrauch.[5]) In die Reihe dieser Motive muß noch jene dichterische Freiheit gesetzt werden, wonach Ben Jonson und Molière innerhalb der Lustspiele von sich und von früher erschienenen Werken sprechen. Wir meinen hier nicht La Critique de l'École des Femmes und L'Impromptu de Versailles, noch die englischen Vor- und Zwischenspiele, in denen uns diese Eigentümlichkeit nicht auffallen würde, weil diese Dichtungen von vornherein den Charakter von dramatischen Verteidigungsschriften haben. Anders ist z. B. Le Malade imaginaire aufzufassen. Béralde weiß für den eingebildeten Kranken ein gutes Rezept: . . . j'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous êtes, et pour divertir, vous mener voir sur ce chapitre quelqu'une de comédies de Molière. Argan hat darauf folgende Antwort: C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins.[6]) Im Misanthrope wird plötzlich Bezug genommen auf L'École des Maris[7]) und in La Comtesse d'Escarbaguas wird auf das Ballet Psyché angespielt.[8]) Ben Jonson kommt auf sich wiederholt zu sprechen. In The Silent Woman vergleicht er zeitgenössische Dichter und bringt sich mit einem

[1]) Bd. III, 301 ff. [2]) s. die Vorspiele zu Cynthia's Revels, The Staple of News, The Magnetic Lady. [3]) Szene, The Author's Lodgings II, 265 ff. [4]) Bd. VIII, 527 ff. s. Sz. [VII] VIII, 591 [Eh tête bleu! la véritable comédie qui se fait ici, c'est celle que vous jouez et si je vous trouble, c'est de quoi je me soucie peu]. [5]) Akt V, Sz. 3 Bd. II, 197. [6]) Akt III, Sz. 3, 401. [7]) Akt I, Sz. 1, 449. [8]) Akt I, Sz. 2, 572.

anderen in Verbindung,[1]) In The Magnetic Lady ist ein Epigramm gegen einen Prälaten gerichtet. Auf die Frage eines Spielers nach dem Verfasser nennt sich Ben Jonson selbst.[2]) Anspielungen auf vorausgegangene Dichtungen finden sich massenhaft. – Auf Aristophanes mag ferner die Verwendung von Tieren zu dramatischen Zwecken zurückgeführt werden. Im zweiten Zwischenspiele der La Princesse d'Élide muß sich Moron vor einem Bären auf einen Baum flüchten[3]) und gleichfalls im zweiten Zwischenspiele von Le Malade imaginaire werden Affen zur Belustigung auf die Bühne gebracht.[4]) Ben Jonson wählt Hunde zur Erheiterung des Publikums. In Every Man out of his Humour und The Staple of News figurieren sie sogar im Personenverzeichnis. — Wollen wir zum Schlusse wissen, auf wen sich die Abhängigkeit der Alten stärker fühlbar machte, auf Ben Jonson oder Molière, so genügt ein Rückblick auf die bisher verzeichneten Tatsachen. Wer die übernommenen Stoffe und Motive nur als rohes Material betrachtet und sie selbständiger bis zur Unkenntlichkeit der einstigen Gestalt zu neueren Formen umgießt, wird das größere künstlerische, wenn vielleicht auch das minder dichterische Genie sein. Denn eine Eigenheit des letzteren ist es, jedem Werke Anmut und Schönheit geben zu können. Ben Jonson hat sich unzweifelhaft von seinen antiken Vorbildern weiter losgerungen, als Molière, der mit weniger freier Erfindung den Inhalt der Aulularia, des Amphitryon, der Adelphi benützte, um auf diesen seine Dichtungen aufzubauen. Freilich verstand er es, dieselben mit einem poetischen Reize darzustellen, der vielleicht den englischen Werken fehlt. Hier kommt es namentlich auf dramatische Festigkeit und Richtigkeit an. Was von den zwei Dichtern gilt, hat auch Anwendung auf ihr Volk. Shakespeare und die anderen Dramatiker seiner Zeit emanzipierten sich von den Alten viel stärker als Corneille und Racine, deren bedeutendste Schöpfungen fast alle entweder dem Stoff- oder dem Ideenkreise der Alten entnommen sind.

IV. Abhängigkeit von Dichtern aus späterer Zeit.

Ben Jonson und Molière ziehen ihre geistigen Nährkräfte nicht allein aus dem klassischen Boden, sondern schöpfen noch mehr

[1]) Akt II, Sz. 1, 415 b. [2]) Akt I, Sz. 1, 396 b. [3]) Bd. IV, 160, 165. [4]) S. 390 Entrée de Ballet.

aus neueren Werken, deren Einfluß in ihre Dichterperiode hineinragen. Da sie selbst das Leben wahr und natürlich, wenn auch dichterisch verklärt, in ihren Lustspielen schildern wollen, werden sie jene Erzählungen, Romane, Satiren und Dramen vorziehen, in denen das menschliche Leben bereits von geschickter Hand gezeichnet wurde. Die reiche Belesenheit Ben Jonsons und Molières nachweisen zu wollen, ist bisher nur für den Franzosen versucht worden.[1]) Beide Lustspieldichter haben aus italienischen,[2]) spanischen und selbst französischen Quellen geschöpft. Ben Jonson, der sich eine Zeitlang in Frankreich umhergetrieben hatte, kannte auch letztere ganz gut.

Die Lustspiele The Devil is an Ass und L'Étourdi einerseits und The New Inn und Dépit amoureux anderseits lassen sich von italienischen Quellen ableiten.

Im L'Étourdi, dessen Stoff auf Beltrames L'Inavvertito zurückgeht,[3]) haben wir es mit einer lustigen Figur, namens Mascarille,[4]) zu tun. Dieser hält sich für ein Genie in der Erfindung von Streichen und Ränken. Er betätigt seine Natur mehr aus Ehrgeiz, als aus Eigennutz.[5]) Aber jede List, die er in Szene setzt, mißlingt durch die Übereilung seines Herrn. Baudissin und vor ihm Voltaire bemerken richtig, daß an der Fruchtlosigkeit aller Unternehmungen, so schlau sie auch erfunden sein mögen, Mascarille selbst mehr oder weniger schuld sei.[6]) Denn, wenn er seinen Herrn gründlich kannte, müßte er ihn zuvor von allen seinen Plänen verständigen, damit dieser nicht im entscheidenden Augenblicke in die Quere kommt und jeden Versuch zu nichte macht. – Dieselbe Rolle spielt im englischen Stücke der kleine Teufel Puck, der sich einbildet, an Verschlagenheit und Erfindungsgeist alle Menschen zu übertreffen.[7]) Auch er will großen Ruhm erwerben und Anerkennung finden für seltsame Streiche, wodurch er über die Menschheit zu triumfieren hofft.[8]) Aber so oft er ein Meisterstück ausführen will, hat er Pech. Entweder kommt ihm eine Person dazwischen, die ihm

[1]) Molière-Studien. – Ein Namenbuch zu Molières Werken mit philosophischen und historischen Erläuterungen von Hermann Fritsche. Berlin, Weidmann, 187. [2]) Über italienische Vorbilder Molières Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte I, 33, 272 und 519. – Das Verhältnis von Mrs Centlivres The Busy Body zu Molières L'Étourdi und Jonsons The Devil is an Ass ist untersucht in W. Weidlers Dissertation, die freilich nur ein aus Boccaccio entlehntes Motiv berücksichtigt, welches Centlivre Ben Jonson entnommen hat. (Ein Ehemann läßt sich ein Gespräch mit seiner Frau abkaufen.) [3]) Œuvres de Molières, Heft I, s. Préface 79 ff. [4]) Die Dichtung 104 ff. [5]) s. Akt II, Sz. 8, S. 157; Akt III, Sz. 1, S. 166; Akt V, Sz. 6, S. 227. [6]) Übersetzung Bd. 4, Vorwort S. VI. [7]) The Works of Ben Jonson II, 211 ff. [8]) s. Sz. 1.

alles verdirbt, oder er findet, daß sein Plan doch nicht auf fester Grundlage aufgebaut ist. In jedem Akte unternimmt er wenigstens einen Versuch, aber niemals will sich ein Erfolg einstellen. Schließlich wird er von seinem nutzlosen Unternehmen abberufen. Die Erfindung von diesem einfältigen Teufel, der seine Laufbahn auf der Oberwelt durch allerlei Not verbittert sieht, stammt nach Baudissins Mitteilung aus Macchiavells Novelle von Belfager.[1]) Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Ben Jonsons und Molières Quelle ursprünglich dieselbe war. Denn noch aus der Figur Mascarilles weisen viele Züge auf die Teufelsnatur hin. Er schwört und flucht bei Satan und ruft die Hölle an.

Noch näher als diese beiden Dichtungen stehen sich die Lustspiele The New Inn und Dépit amoureux.[2]) Die französische Dichtung besteht eigentlich aus zwei miteinander verbundenen Teilen. Es ist dies einmal so recht die Arbeitsweise Ben Jonsons. Für die größere Hälfte hat Molière den Stoff aus Nicolo Secchis L'Interesse entlehnt.[3]) Es handelt sich um folgenden Kern. Die baldige Niederkunft seiner Frau wird vom Ehegatten mit dem Wunsche begleitet, einen männlichen Nachkommen zu erhalten. Bei Secchi ist diese Hoffnung mit einer Geldwette verbunden, die, falls ein Mädchen zur Welt kommt, zu seinen Ungunsten ausschlägt. Molière setzte statt der Wette eine Erbschaft ein. Die Mutter gebiert aber ein Mädchen. Sie greift deshalb zu dem Auswege, daß sie es als Knaben ausgibt und als solchen erzieht. Sie erscheint stets in männlicher Kleidung, so daß kein Verdacht rege wird. Erst zum Schluß stellt sich der wahre Sachverhalt heraus. Die Natur macht sich geltend und die Liebe verrät sich. Ascagne, die als Knabe ausgegeben war, heiratet endlich Valère, der nicht ahnt, mit ihr heimlich beisammen gewesen zu sein. — Dem Lustspiel The New Inn schickt Ben Jonson ein Argument voraus, worin er zum besseren Verständnis die Vorfabel kurz erwähnt.[4]) Da heißt es, Lord Frampel hatte bereits eine Tochter, als seine Frau zum zweitenmal niederkommen sollte. Er wünscht sich nun einen männlichen Nachkommen. Zu seinem Verdrusse erscheint aber ein Mädchen. Er wird dadurch so verstimmt, daß er das Haus verläßt. Die Mutter sieht sich veranlaßt, dem Kinde Knabenkleider zu geben und mit ihm fortzuziehen. Damit beginnt die eigentliche Handlung des Stückes. Das verkleidete Mädchen ist inzwischen aufgewachsen und hat den Namen Frank angenommen. Sie dient als Bursche einem Wirte, der ihr Vater ist, ohne daß beide von einander wissen. Ihr Geschlecht ist niemandem bekannt. Aber doch erweckt ihre Schönheit die Aufmerksamkeit des Lord Beaufort, der sie liebgewinnt. Nun beginnt eine Reihe von Verwickelungen. Das als Knabe auftretende Mädchen wird wiederum als Mädchen verkleidet. Für Lord Beaufort ist sie unkenntlich geworden. Er hat mit ihr eine heimliche Zusammenkunft, die mit Folgen verbunden ist.[5]) Es ist ganz derselbe Vorgang wie bei Molière, wo sich die als Knabe verkleidete Ascagne wiederum

---

[1]) Ben Jonson und s. Schule S. 435. [2]) Bd. I, 379 ff. [3]) s. das. Notice S. 381 ff. [4]) The Works of Ben Jonson II, 537 ff. [5]) Vgl. Akt V, Sz. 1.

als Mädchen verkleidet und als Lucile mit Valère eine Nacht verbringt.[1]) Die Lösung wird von Ben Jonson dadurch bewerkstelligt, daß im entscheidenden Augenblicke, wo es sich um die Ehre ihres Kindes handelt, die Mutter auftritt, die unter der Hülle einer Zigeunerin in der Nähe des Gasthofes, über das Schicksal ihrer Tochter wachte. Es folgt die Erkennung und Enthüllung. Valère stellt den guten Ruf Ascagnes wieder her, indem er sie heiratet, und ebenso nimmt Lord Beaufort Frank zum Weibe. — Bisher ist für die englische Dichtung keine Quelle gefunden worden. Koeppel begnügt sich mit der Andeutung, daß eine Komödie Middletons eine ähnliche Episode enthält.[2]) Rapp nennt gleichfalls keine Vorlage. Seine kurze Besprechung würdigt nur die Tendenz des Stückes, wobei er die charakteristischen Worte sagt: Es tritt uns hier die polternde Moral der Molièreschen Jugendhelden entgegen.“[3]) — Wir werden nach der gegebenen Analyse ohne Zweifel für den Engländer und Franzosen dieselbe Quelle anzunehmen haben, wenn auch die Ausführung manche Veränderung aufweisen mag. — Der zweite Bestandteil von Dépit amoureux enthält Streit und Versöhnung zwischen Verliebten. Das Motiv liegt bereits in der Ode von Horaz vor, die mit dem Verse: Donec gratus tibi eram beginnt.[4]) Später übersetzte Molière diese Ode und fügte sie der Komödie „Les Amants magnifiques“[5]) unter demselben Titel Dépit amoureux ein.[6]) Auch Ben Jonson kannte die reizende Ode und übersetzte sie ins Englische.[7])

Wenn wir bei Ben Jonson und Molière gemeinsame Motive aus denselben spanischen Quellen, die sich freilich oft mit italienischen vermischen, finden wollen, müssen wir vor allem die englischen Maskendichtungen[8]) und die französische Comédie-ballets vergleichen. Sie haben den gleichen Zweck. Ben Jonson und Molière waren durch ihre Stellungen gezwungen, für die Unterhaltung ihres Königs und Hofes zu sorgen. Ben Jonson verfaßte bei solchen Anlässen jene dramatischen Spiele, die mit außerordentlicher Pracht und in reichster Ausstattung in Szene gesetzt wurden. Selbst Elisabet und Jakob I. nahmen daran teil.[9]) Whitehall wurde aus diesem Grunde in einen Tempel des Vergnügens umgewandelt. Das szenische Arrangement wurde nach den Plänen des in italienischer Schule gebildeten Baumeisters Inigo Jones hergestellt, welches unendlich abstach von der Einfachheit und Prunklosigkeit der Shakespeareschen

[1]) Vgl. Akt II, Sz. 1 und Akt V, Sz. 8. [2]) s. Koeppels „Quellenstudien“ S. 18. [3]) Rapps „Studien über das englische Theater“ s. Artikel: The New Inn. [4]) s. Bd. I, Notice 384 ff. [5]) Heft VII, 349 ff. [6]) Das. S. 430. [7]) Bd. III, 387. [8]) Rud. Brotanek, Die englischen Maskenspiele. Wien 1902; J. Hofmüller, Die ersten sechs Masken Ben Jonsons in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur. München 1901. [9]) s. Works of Ben Jonson, Einleitung LXXII.

Bühne.[1]) Die Masken und Antimasken bestehen zumeist aus Dialogen, denen Gesang und Tanz in gewisser Abwechslung folgt. Die Sprache ist ungemein rytmisch und der ganze lyrische Zauber wird bei dieser Gelegenheit vom Dichter aufgeboten. Aber selbst in diesen leichten Dichtungen ist die Satire des sittenstrengen Ben Jonson nicht vernachlässigt. Es ist deshalb ein schweres Unrecht von Friesen, wenn er Ben Jonson für die nachfolgende Rebellion unter Jakob I. zum Teil verantwortlich macht.[2]) Der Hof wurde im Gegenteil durch die ernste Kunst Ben Jonsons zu einer Zeit, wo Elisabet und noch mehr Jakob I. sich ausgelassenen Freuden hingaben, aus frivolen Spielen in edle poetische Unterhaltung hinübergeführt. Freilich war es ganz anders mit seinen Nachfolgern bestellt, die ihren Mangel an dichterischem Talent hinter anzüglichen Witzen und gemeinen Späßen zu verbergen suchten. – Übrigens könnte der gleiche Vorwurf gegen Molière gemacht werden, die französische Revolution verschuldet zu haben. Denn am Hofe Ludwigs XIV. ging es nicht anders zu. Mit Hilfe Molières wurden in Versailles Festlichkeiten begangen, die der noch junge König mit ausgesuchtestem Raffinement ins Werk setzen ließ.[3]) An den dramatischen Aufführungen nahmen die königliche Familie und der Adel persönlich Anteil und zeigten ihre Geschicklichkeit in Tanz und Spiel. Wie Ben Jonson, so standen auch Molière geschickte Helfer zur Seite, welche den szenischen Apparat für die Darstellung liefern mußten. Doch den wesentlichsten Dienst leistete ihm Lulli, der das musikalische Arrangement übernommen hatte. Aber niemand wird es dem französischen Lustspieldichter verargen, oder gar ihn zur Rechenschaft ziehen wollen, daß seine Kunst solche Augenblicke der Unterhaltung veredelte. Auf alle diese Dichter, heißen sie Ben Jonson oder Molière oder Goethe, paßt das Wort Lotheißens, daß einen Fürsten zu erheitern, in dessen Hand das Wohl und Wehe von Millionen Menschen liegt, keine so leichte Aufgabe sei.[4])

---

[1]) s. Works of Ben Jonson, Einleitung LXXIII, Schluß; vgl. ferner Ben Jonson by John Addington Symmonds, London 1888 [und 1896]. Kap. V. „Die Masken“ befinden sich im 3. Bde. von The Works of B. J. [2]) Ben Jonson. Eine Studie von H. Freih. v. Friesen: Jahrb. der deutschen Sch.-Gesellschaft X, 127 ff. [3]) s. Molières „Les Plaisirs de L'Ile Enchantée“, Heft IV, 89 ff.; vgl. dazu die Notice. [4]) „Molière, sein Leben und seine Werke“ S. 298.

Der Inhalt der Masken und Ballettkomödien ist nahe verwandt. Beide stellen sich in den Dienst des Hofes und der Fürsten. Die Dichter wählen dazu mit Vorliebe die griechischen Götter und Helden, verwenden allegorische und mythische Gestalten und erfinden fantastische Zauber. Satiren, Gnomen, Waldmenschen, Zigeuner und andere bizarre Personen sind die Träger der lustigen Poesien. Das Wechselgespräch begleitet angenehme Musik und rytmische Bewegung.

Wir greifen eine der französischen Comédies-ballets heraus, um sie mit einer Dichtung Ben Jonsons zu vergleichen, die zwar nicht zu den Masken gehört, doch zu ihnen gerechnet werden kann. La Princesse d'Élide [1]) ist eine comédie galante, mêlé de musique et d'entrées de ballet. Cynthias Revels wird vom Dichter eine Komödiensatire genannt, weil die Satire hier einen gewichtigen Einschlag bildet. Aber schon Taine fragt erstaunt, ohne sich an die Bezeichnung zu kehren: „Haben wir es da mit einer Oper oder einem Lustspiel zu tun?“ und antwortet darauf: „Es ist ein lyrisches Lustspiel, das zwar nicht die lustige Leichtigkeit eines Aristophanes aufweist, aber doch wie des letzteren „Vögel“ und „Frösche“. – Die Karikatur und die Ode, das Wirkliche und das Unmögliche, die Gegenwart und die Vergangenheit und alle vier Weltgegenden.“ [2])

La Princesse d'Élide geht auf das durch Schreyvogels Bearbeitung „Donna Diana“ [3]) so wohlbekannte spanische Stück Desden con el desden von Augustin Moreto zurück, [4]) aus dem Gozzi seine Prinzessin Philosopha schuf. Molière hat nur die Handlung in das Altertum und nach Elis verlegt, während sie bei dem Spanier in der Gegenwart spielt und Barcelona zum Schauplatz hat. Sonst ist der Inhalt derselbe. Wenn wir aus der umfänglichen Masse von Cynthias Revels einen Kern herausschälen können, so ist es folgender: Cynthia-Diana bleibt ehelos und will die Allmacht der Liebe nicht anerkennen. Ben Jonson hat vor allem die jungfräuliche Elisabet vor Augen, der er mit dieser Dichtung huldigen will. Da sie wirklich unvermählt blieb, konnte selbstverständlich der Dichter ihre Besiegung durch Amor nicht folgen lassen. – Nicht nur das Motiv, auch viele charakteristische Züge sind dem französischen und englischen Stücke gemeinsam. La Princesse d'Élide liebt wie eine zweite Diana die Jagd und den Wald. [5]) Dieser Göttin will sie ihr Leben treu sein. Freilich war diese manchmal gegen Liebesbeteuerungen nicht taub. Die Prinzessin wehrt sich aber, weil in der Ehe die Frauen zu Sklavinnen herabgedrückt werden. [6]) Bei Ben Jonson erscheint Cynthia selbst nur im letzten Akt. Hier wird sie als Jägerin begrüßt, welche nur Jagd und

[1]) Bd. IV, 129 ff. [2]) Aus Katschers Übers. S. 459. [3]) s. Bd. IV Notice, S. 93. [4]) s. Wiener Repertoire, 11. Lieferung, Wien 1853. Das. auch Vorwort. [5]) Argument Akt I, Sz. 3, S. 156 [elle témoigna toujours, comme une autre Diana, n'aimer que la chasse et les forêts]. [6]) Akt III, Sz. 1, S. 167 [Je ne veux point du tout me commettre à ces gens qui font les esclaves auprès de nous, pour devenir un jour nos tyrans ...

Natur liebt.[1]) Sie will nie die Fessel des Mannes tragen. Alle Versuche, ihr die Keuschheit durch die Ehe zu nehmen, sollen vergeblich sein.

Such is our chastity, which safely scorns,
Not love, for who more fervently doth love
Immortal honour and devine renown?
But giddy Cupid, Venus's frantic son.
— — — — — — — — — —
Place and occasion are two privy thieves,
And from poor innocent ladies often steal
The best of things, a honorable name.[2])

Zum Schlusse gibt sich auch die Prinzessin für nicht überwunden. – Ben Jonson hat den Schauplatz der Dichtung nach Griechenland verlegt, in das Tal von Gargaphia, wo Diana ein großes Fest veranstalten will. Eine Person, namens Cynthia spielt auch in La Princesse d'Élide eine bedeutende Rolle. Es ist die Cousine der Prinzessin, die ihrerseits für die Liebe sich einsetzt. Noch eine zweite Figur ist bei den Masken gemeinsam. Moron, der Narr der Prinzessin, hat sein Ebenbild in Morus bei Ben Jonson. Die Benennung hat griechische Etymologie und soll die beiden Personen näher charakterisieren. -- Ben Jonson kann natürlich dieses Motiv nicht von Moreto haben, weil die Abfassungszeit des spanischen Stückes einige Jahrzehnte später fällt. Koeppel weiß für die englische Dichtung keine Quelle anzugeben. Dagegen meint Rapp, daß der Ursprung dieser mythologischen, galanten Hofunterhaltung in Lilys Komödien und seinem Euphues zu suchen ist. Dessen Quelle sei aber des Spaniers Guevara Roman „El libro de Marco Aurelio.[3]) Wir könnten demnach eine gemeinsame spanische Vorlage annehmen, welche einerseits für Ben Jonsons Cynthias Revels, anderseits für Moretos Desden con el desden und dann Molières La Princesse d'Élide maßgebend war. Anderseits müssen wir auf italienische Vorbilder, wie Tassos Amyntas hinweisen, wo der eigentliche Ausgangspunkt dieses pastoralen Motives zu suchen ist.

Wie stark französischer Einfluß auf England und umgekehrt englischer auf Frankreich sich in Ben Jonsons Tagen fühlbar machte, ist noch kaum untersucht worden. Französische Sitte und Mode haben wohl stark in gewissen Schichten Englands geherrscht. Viele Stellen in Ben Jonsons Werken machen uns das zur Gewißheit. Gebildet galt, wer Französisch verstand und vornehm war, wer bis nach Paris gekommen war. Hören wir einmal eine Dame und einen Ritter aus diesen Kreisen reden.

Puntarvolo: Is he learned?
A Gentlewoman: O, ay, sir, he can speak the French and Italian.

---

[1]) Akt V, Sz. 3. [2]) Das. 197 a. [3]) „Studien über das englische Theater" 217 ff. s. Cynthia's Revels.

Puntarvolo: Then he has travelled?
Gentlewoman: Ay for sooth, he has been beyond seas once or twice.
Carlo Buffone: As far as Paris, to fetch over a fashion, and come back again.[1])

Ben Jonson hatte es selbst für gut empfunden, nach Frankreich zu gehen. Er ist mit Kardinal de Perron zusammengetroffen, der ihm seine Vergil-Übersetzung zeigte, ohne aber vor den Augen des klassisch gründlich gebildeten Ben Jonson Gnade zu finden.[2]) Wie weit sonst Ben Jonson in der französischen Literatur bewandert war, läßt sich natürlich nur aus Anspielungen schließen. Er hält die Oden für die besten Dichtungen Ronsards,[3]) er führt Honoré d'Urfé,[4]) Montaigne und andere an, die als Zeitgenossen zu betrachten sind. Von früheren Dichtern sei nur Rabelais genannt, mit dessen Werken er gut vertraut gewesen zu sein scheint.[5]) Alle diese stehen natürlich Molière nahe und waren ihm bekannt. Berührungen, die aus solcher gemeinschaftlicher Lesung entstehen, wollen wir als selbständigen Erscheinungen nicht weiter nachgehen.

Wollten wir vollständig sein, müßten wir noch auf einen Weg hinweisen, auf dem literarische Strömungen in gleicher Weise Ben Jonson und Molière treffen konnten. Holland, wozu auch literarisch die Niederlande und das nördlichste Frankreich zu rechnen wäre, hat um das 15. und 16. Jahrhundert seinen dichterischen und künstlerischen Einfluß auf England, Frankreich und Deutschland ausgeübt. Eine Reihe von fremden Dichtern, die dort weilten, brachten poetische Motive in ihre Heimat und sorgten für ihre Verbreitung.

War Ben Jonson eine größere Freiheit und Selbständigkeit gegenüber den antiken Vorbildern zuzuerkennen, so ergibt sich, wenn wir die Abhängigkeit der beiden Dichter von romanischen Mustern noch einmal uns kurz vergegenwärtigen, die gleiche Tatsache. Der englische hat sich die fremden Motive mehr zu eigen gemacht als sein Gegenbild Molière. Wir erkennen deshalb bei jenem schwieriger das ursprüngliche Original heraus als bei diesem, der es weniger verarbeitet als ausschmückt.

[1]) Every Man out of his Humour, Akt II, Sz. 1, S. 84. [2]) Ben Jonsons Conversations III, 473. [3]) Das. Ronsard 1524—1585. [4]) The New Inn, Akt III, Sz. 2, S. 367 a D'Urfé 1567—1622. [5]) s. Every Man out of his Humour, Akt I, Sz. 1, S. 70 Anm. Jonson was a diligent reader of Rabelais, and has numberless allusions to him.

Hermäa zu Lessing.

Von

Theodor Distel (Blasewitz).

I. **Die ältesten Schülerreime.**[1]) Bisher galt das in der „Deutschen Rundschau" (XXVI, 384 f.)[2]) mitgeteilte Verlegenheitsgedicht[3]) Lessings vom 15. März 1746 für das älteste Kind seiner Muse. Ebendaselbst (S. 375/76) ist auch des Aufruhrs gedacht, den die Sekundaner und Tertianer auf St. Afra an einem Abende des jungen Herbstes 1743 gegen den dortigen Schulverwalter bei dessen Haushebefeier gemacht haben. Lessing war damals 14 Jahre 8 Monate alt und unter den jüngeren Aufständigen. Seit über zwei Jahrzehnten besitze ich nun, nach Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs (Lokat 1818 No. 8, 14 f.), eine Gedichtabschrift, die u. a. auch Rudolf Hildebrand und Richard Tuerschmann mit jenen oben angezogenen Versen genau verglichen und mir beigestimmt haben, Lessing und nur Lessing[4]) sei ihr Verfasser.[5]) Nun, „ein jeder such(t) sich endlich selbst was aus"! -- Schwere Wolken zogen sich über den Aufständigen zusammen. Wie pfiffig, wie Lessingisch, unter Befürwortung der adligen Schulinspektoren, unmittelbar an den Landesherrn[6]) zu gehen, sich als deren freiwilliger Stellvertreter aufzuspielen und um Gnade, die auch nicht ausblieb, zu flehen!

---

[1]) Als gedrucktes Manuskript St. Afra von mir überreicht: 21. Juni 1891. [2]) Der dort mitgeteilte Karzervers hat übrigens „*ab*jecter". Zur angezogenen Literatur verweise ich noch auf die Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Meißen I. 3, 23 f. [3]) Man vgl. die hierher gehörigen Briefe zwischen Gotthold und dessen Vater. [4]) Demnach hat er schon als Tertianer die Sporen für den Pegasos getragen. An Ossenfelder, der den synonymen Schülerspitznamen „Knochenacker" (einer meiner Mitschüler Höhle hieß „Loch") hatte, braucht man nicht zu denken, da er außerhalb des Tumultes gestanden. Andere Dichterlinge waren damals nicht auf St. Afra. [5]) Ich markiere nur das von ihm beliebte Wort „frech" und Zeilen 49/50. [6]) Kurfürst Friedrich August II. zu Sachsen, als Polenkönig August III.

Meine Vorlage ist von Kanzleihand geschrieben und zeigt einige Verbesserungen des Rektors Grabner.

Wie? dürfen wohl vor Dich auch freche Kinder treten,
O König,
Der noch mehr, als Königs-Cronen werth?
Die für Dein hohes Wohl sonst immer täglich bethen,
Weil Deine Vater-Huld ihr Leib und Seel ernährt?
Wird auf ihr ängstlich Flehn Dein gnädig Auge blicken,
Wenn sie was sie gethan, die freche That bereun,
Die Dich zum Zorn bewegt? Ach! laß es ihnen glücken,
Durchlauchtigster August! sie traun auf Dein Verzeyhn.
Durch Läugnen würden sie die Strafe größer machen.
Drum beichten sie vor Dir und Deinem Thron die Schuld,
Und bauen, Hoffnungsvoll, bey so gestallten Sachen,
In Unterthänigkeit auf Deine Königs Huld.
Die Jugend fehlet offt aus blinden [!] Trieb und Hitze;
Ein hoher Geist vergiebt derselben Unverstand,
Der nicht aus Boßheit fehlt. Gott schlägt nicht gleich mit Blitze,
Und Donner auf die zu, die seine Richter Hand
Zu strengem Zorn gereitzt. Doch, wo man sich verschworen
Und, wo man freventlich mit Sünden Sünden häufft,
Da ist die Hoffnung erst zur Gnade gantz verlohren,
Weil selbst ein solcher Mensch in sein Verderben läufft.
Ihr Fürsten dieser Welt, ihr Götter dieser Erden,
Ihr stellt die Majestät der größten Gottheit vor,
Drum werden auch nur die von euch bestrafet werden,
Die Boßheits-Frevel treibt. Die Jugend, die wie Rohr
Von starken [!] Wind bewegt, gar offt von Schwachheits-Sünden
Starck hingerißen wird, hat auch an diesem Ort,
Wo sonst die Weißheit thront, und wo wir alles finden,
Was Deine Huld bestimmt, wo man Gesetz und Wort
Der höchsten Weißheit uns in Seel' und Hertze leget,
Vor kurtzen [!] so gefehlt. Gewiß, kein Rotten-Geist
Und kein Aufwiegler, hat das junge Volck erreget;
Nein! wie ein starcker Strom gewaltig mit sich reißt,
So siegten diesesmahl bei jedem die Affekten,
Der bey der frechen Zunfft muthwillig sich vergieng.
Kein Führer führte die, die, wiederm Stachel leckten:
Ein jeder folgte hier nur seines Fleisches Winck.
Ein Eyfer, welcher das verwegen rächen wollte,
Was wieder Deinen Sinn, o großer König, schien,
Entbrand [!] im Lustgeschrey, das man dem Manne zollte,
Dem sein geführter Bau zum Hebemahl gediehn
Und gab Gelegenheit ein Pereat zu schreyen.
Man sprach: gieb uns zuvor, was du uns schuldig bist.

Hier wollte deßen sich der Unverstand erfreuen,
Was doch nunmehr ein Wurm in seinem Hertzen ist.
Er suchte diese That im Dunkeln vorzunehmen;
Der Teufel aber ist ein Fürst der Finsterniß.
Nun, da die Sonne strahlt, pflegt jeder sich zu schämen,
Er flucht der Lust, die ihn zu dieser Schandthat riß.
Herr! schaue doch, wie wir vor Deinem Throne liegen
Und seuffzen: Ja, wir sind der größten Strafe werth;
Doch Deine Gnade wird die Sünden überwiegen
Der Jugend, der von Dir nur Gutes wiederfährt.
Was einige gethan, laß nicht die Schule büßen,
Laß die Verbrecher auch des Scepters Spitze sehn!
Laß Deinen Gnadenstrahl auf unsre Eltern schießen,
Die nichts, wie wir, gethan. Es soll nicht mehr geschehn.
Der, deßen Allgewalt der Fürsten Hertzen lencket,
Der, welcher Deinen Thron und Deinen Purpur schützt,
Der, so im Alter nicht der Jugend-Sünde dencket,
Woferne man nicht mehr bey losen Spöttern sitzt,
Wird, König, Dich dafür mit Wohlthun überschütten,
Dein Saamen wird dafür in höchsten [!] Seegen stehn,
Wir wollen Gott darum auf unsern Knie[e]n bitten,
Den Königs-Kindern solls nach Wunsch der hohen gehn,
Wir wollen künftighin nach unsern Pflichten leben,
Wir bringen diesen Fehl durch wahre Tugend ein.
Geruhe, König, nur dem Flehen statt zu geben,
Und laß uns Deiner Huld noch ferner würdig seyn!

Ew. Königl. Maj. und Churfürstl. Durchl. Unsers
Allergnädigsten Königes, Churfürstens und Herrn
allerunterthänigst gehorsamste Knechte.

Land-Schule Meisen,
am 2. November 1743.

Die sämmtlichen Afranischen Alumni.

II. **Zu Szenerie und Namen in der „Minna“.** Der neutrale Saal liegt im ersten Stock; der Major geht die Treppe herab (hinab), Werner kommt die Hintertreppe herauf, unten liegt die Küche, Minna blieb an der obersten Schwelle stehen, als sie Tellheim herab(hinab)reißen konnte. Das Stück spielt am 22. August, die Saaltüre steht daher offen. Man vergleiche auch Bulthaupt „Dramaturgie des Schauspiels“ I[4], 27/8.

Ob Lessing bei dem Worte „Barnhelm“ wohl an „Barnwell“ (Brief an Moses, 18. Dez. 1756), bei „Marlinière“ an „Mar*t*inière“, der das Epigramm „Auf den Fall“ mittelbar veranlaßt, gedacht hat?

III. Die „Bukolische(n) Erzählungen und vermischte(n) Gedichte" George August **von Breitenbauchs** (1763 und in kl. Form. 1764) sind so gut wie vergessen. Lessing hat nun, wie aus Redlichs „Nachträgen" zu den Lessing-Briefen in der Hempel-Ausgabe erhellt, zu jenem in näheren Beziehungen gestanden. Kostbar ist das Schreiben (d. d. Leipzig, 12. Dezember 1755) an den, damals in Schkortleben bei Weißenfels wohnenden v. B., der auch, aus „Bucha im Thal" an der Unstrut, am 10. März 1764 an Lessing die zweite Auflage seines gedachten Werkchens gesandt hat: ein „Faust"-Blatt. In der Sammlung der v. B.schen Gedichte finden sich solche u. a. auf Moses Mendelssohn, Gellert, Lessing,[1]) Margareta (Meta) „Klopfstock", geb. Moller, die im Alter von 30 Jahren (1758) verstorbene Gattin des „Messias"-Sängers. –

IV. **Ein vermißtes päpstliches Geschenk** fand ich in der Literaturspreu („Merkur" 1829, No. 74 ff.) von Dietrich-Moritzburg erwähnt: eine oder zwei vestalische Lampen, die damals im Besitze des Chemnitzer Lessing sich befanden. Auf des Großen italienischer Bärenführerreise (1775), die er, leider, „ohne viel Vergnügen und Nutzen" genossen, soll er Clemens XIV. den Pantoffel geküßt (?) und zum Andenken die Gabe erhalten haben. Wo mag dieselbe jetzt sein?

V. **Neues zu „Emilia Galotti".** In den, anonym erschienenen „Amusemens des eaux de Spa" [K. L. von Pöllnitz'], verdeutscht von P. G. v. K., 1735, erzählt (SS. 69 f. und 203 f.) ein Marquis von G. V** seine „Historie". Darin spielt das einzige Kind eines französischen Obrist-Leutnants, die tugendhafte schöne Emilie(!), die mit dem Erzähler verlobt ist, neben ihrem sinnlichen Anbeter, einem Prinzen, die Hauptrolle: nach einer Messe („nur zwey Schritte von ihrem Hause") läßt sie der Wollüstling — vergeblich — entführen u. s. w. – „Sapienti sat!"

VI. **Wieland über Lessing.** In den Originalbriefen Wielands an Böttiger („Ubique" zwischen Goethe und Schiller), die die k. ö. Bibliothek zu Dresden als Bd. 221 der Riesenkorrespondenz des letzteren aufbewahrt, heißt es (No. 22): „... Lessing, der, bei Gott! ein anderer Mann war, als ich, und ... noch ein zehnmal ärmerer Teufel ..."

[1]) Man vgl. den Abdruck bei Redlich a. a. O.

Besprechungen.

Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento, Firenze, Barbèra 1901. XLVIII, 791 S. gr. 8°.

Ein Festband, so stattlich und inhaltsreich, wie er bisher noch keinem Literarhistoriker zu teil geworden ist! Nicht weniger als 53 Beiträge, von denen fast jeder eine wertvolle wissenschaftliche Förderung bedeutet. Die vorausgeschickte Bibliographie der sämtlichen Schriften D'Anconas (724 Nummern!) erinnert beredter als irgendwelche Lobeserhebung an die Verdienste, die sich der Jubilar um die vergleichende nicht weniger als um die italienische Literaturgeschichte erworben hat. Dementsprechend bietet auch die ihm gewidmete Ehrengabe eine so reiche Ausbeute für den vergleichenden Literarhistoriker, daß es uns fast undankbar erschiene, wenn wir die wenigen, rein aufs italienische Gebiet beschränkten Arbeiten aus unserer Berichterstattung ausschließen wollten. Bei dem äußerst mannigfaltigen Charakter der Beiträge ist eine chronologische oder stoffliche Anordnung kaum durchführbar und so wollen wir denn das mächtige Buch Seite um Seite durchblättern. — Variatio delectat.

1) Rodolfo Renier, qualche nota sulla diffusione della leggenda di Sant' Alessio in Italia (S. 1 – 12) gibt nach einer kurzen Übersicht über die Schicksale der Alexiussage in der syrischen, byzantinischen, lateinischen und französischen Literatur eine Reihe anziehender Notizen über italienische Bearbeitungen des hl. Alexius. Renier gruppiert sie in solche, die auf die Legenda aurea zurückgehen, andere mit allerhand Erweiterungen, die offenbar aus der Spielmannsdichtung hervorgewachsen sind und noch heute zur „letteratura a un soldo“ gehören; ferner die Bearbeitung des Bonvesin della Riva, die in schlicht religiösem Ton die Fassung der Acta SS. IV wiedergibt, mundartliche Versionen wie sie von Folkloristen im Piemont, in Umbrien und Süditalien aufgenommen wurden, und endlich dramatische Bearbeitungen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen lassen und im 17. sogar zum prächtig inszenierten Melodrama aufgebauscht wurden.

2) Egidio Bellorini, note sulla traduzione delle *Eroidi* ovidiane attribuita a Carlo Figiovanni (S. 13 – 22). Der Verfasser, der sich um die mittelalterlichen Übersetzungen der Heroiden schon

früher verdient gemacht hat (Note sulle traduzioni italiane delle Eroidi, anteriori al Rinascimento, Torino 1900), prüft die Echtheit einer Übertragung, die man bisher ans Ende des 14. Jahrhunderts datiert und auf Grund eines Druckes von 1532 einem gewissen Figiovanni, angeblichem Schüler Boccaccios zugeschrieben hatte. Verfasser führt eine Anzahl wohlberechtigter Zweifel auf, kommt aber zu keiner entscheidenden Antwort.

3) Vittorio Cian, varietà letterarie dal Rinascimento (S. 23 – 45) illustriert das merkwürdige Freundschaftsbündnis zwischen Pietro Bembo und Aretino, der mehrere Pasquinaten im Dienste Bembos verfaßt zu haben scheint und besonders Bembos Kandidatur aufs Kardinalat und auf den päpstlichen Stuhl befürwortet. Daß die beiden Literaturdiktatoren des Cinquecento trotz ihrer grundverschiedenen Anlagen und Kunstideale sich weislich hüteten miteinander zu brechen, ist lange bekannt. Hier sehen wir nun deutlicher, wie sehr Aretino und mit ihm und durch ihn der gefürchtete römische Pasquino für Bembos kirchliche Laufbahn Stimmung zu machen suchte. – Erst in den letzten Lebensjahren Bembos, so erzählt uns Cian im zweiten Teil seines Beitrags – wagte jemand an den literarischen Theorien des italienischen Gottsched Kritik zu üben. Es war der liebenswürdige und natürliche Giambattista Gelli, Florentiner Strumpfwirker, Lustspieldichter, Akademiker und begeisterter Danteverehrer, der das bekannte abfällige Urteil über die göttliche Komödie in Bembos „Prose" nicht verwinden konnte und in seinen „Capricci del Bottaio" (1541) dagegen Stellung nahm – freilich ohne Bembos Namen zu nennen. Aber der Angriff war deutlich genug und wäre dem kühnen Strumpfwirker sehr übel bekommen, hätte sich nicht – wahrscheinlich dank der Vermittlung einiger Freunde (Varchi, Borghini u. a.) – die Polemik in die Länge gezogen. Auch hat Gelli in der zweiten Auflage seiner „Capricci" sich wesentlich milder und vorsichtiger ausgedrückt. – Der Geschmack und die Anschauungen der Renaissance konnten ihrem innersten Wesen nach der göttlichen Komödie nicht günstig sein. Echte Danteverehrer waren im Zeitalter des Klassizismus immer nur einzelne Individuen, Ausnahmen welche die Regel bestätigen. Wenn darum Cian in einem Epigramm des byzantinischen Humanisten Michele Marullo († 1500), das er im 3. Teil seines Beitrags mitteilt, und das in Dante mehr den großen Unglücklichen als den Künstler feiert, ein wichtiges Dokument für die Beurteilung Dantes in der Renaissance erblickt, so dürfte er sich doch getäuscht haben.

4) Francesco Foffano, per una edizione dell' *Orlando innamorato* (S. 47 – 51) und

5) Paolo Savj-Lopez, la novella di Prasildo e di Tisbina (S. 53 – 57) bereichern beide die Geschichte des „Orlando innamorato", der erste mit einer bibliographischen Notiz über einen zwischen 1495 und 99, veranstalteten aber nunmehr verlorenen Orlando-Druck, der andere, indem er in der hübschen Episode von Prasildo e Tisbina einige Reminiszenzen Bojardos an den Medusenmythus und an Boccaccios „Teseide", „Decameron" und „Filocolo" aufzudecken sucht.

6) Emilio Bertana, sulla publicazione delle prime dieci tragedie dell'Alfieri (S. 59–67) macht auf eine kleine Tatsache aufmerksam, die, mehr noch als für die Bibliographie, für die Psychologie Alfieris von Bedeutung ist: von den ersten zehn Tragödien des piemontesischen Dramatikers wurden nur zwei Bände im Jahr 1783 (Siena) ausgegeben, der letzte Band aber ließ bis 1785 auf sich warten, obgleich er schon lange gedruckt war. Der Grund für diesen Aufschub war kein anderer als gekränkte Poeteneitelkeit und erschüttertes Selbstbewußtsein. Die abfällige Kritik der Literaten, besonders des Risbaldo Orsini, vermochte sogar den stolzen Grafen Vittorio Alfieri aus der Fassung zu bringen.

7) F. Beneducci, le lettere del Boccalini (S. 69—76) prüft die Echtheit der mehrfach angezweifelten und von Gregorio Leti im 3. Teil der „Bilancia politica" veröffentlichten „Lettere politiche ed istoriche" des geistreichen Satirikers Traiano Boccalini (1556—1613). In dem Vorwort an den Genfer Verleger Widerhold gesteht Gregorio Leti selbst seine Fälschung unumwunden ein. Höchstens zwei Briefe von den 40 (XI u. XVIII) erweisen sich als echt.

8) Antonio Belloni, intorno a una tragedia del Goldoni (S. 77—84) verfolgt nach rückwärts und vorwärts den Stoff zu einer Erstlingsarbeit Goldonis: „Enrico re di Sicilia", den der venezianische Lustspiel-Dichter aus dem „Gil Blas" des Lesage entnommen haben will (Mémoires de M. Goldoni, chap. 40), den er in Wirklichkeit aber vorzugsweise dem Florentiner Melodramatiker Giacinto Andrea Cicognini († 1660) verdankt. Dieser seinerseits pflegte nach spanischen Vorbildern zu arbeiten und entlehnte den Stoff seines „Il maritarsi per vendetta" dem Drama: „Casarse por vengarse" des Fran. de Rojas Zorilla, das auch für Lesage die Quelle wurde. Der Engländer James Thomson und der Franzose B. J. Saurin haben denselben Stoff auf Grund des Gil Blas noch einmal dramatisiert (Tancred and Sigismunda 1745 und Blanche et Guiscard 1763). Ein Vergleich der verschiedenen Bearbeitungen fällt ziemlich zum Vorteil Goldonis aus.

9) F. P. Luiso, commento a una lettera di L. Bruni (S. 85—95) datiert mit überzeugenden Beweisstücken die „Laudatio Florentinae urbis" des Humanisten Bruni Aretino, über deren Abfassungszeit man sich nicht einig war, ins Jahr 1400.

10) P. Chistoni, le fonti classiche e medievali del Catone dantesco (S. 97—116) stützt die nicht eben wahrscheinliche Vermutung, daß das Mittelalter und vielleicht auch Dante den Cato Uticensis mit dem Censor zusammengeworfen und als Tugendspiegel ersten Ranges bewundert habe, besonders auf Grund der Verherrlichung in Lucans Pharsalia. Über die Rolle Catos im Mittelalter aber ist Chistoni so gut wie gar nicht unterrichtet. Sein blumiger Stil und die breiten Gemeinplätze über poe-

tische und wissenschaftliche Anschauungen des Mittelalters sind nicht imstande, die Lücke zu bemänteln. Bei aller Redseligkeit, die der Verfasser betreffs der Allegorie im allgemeinen entwickelt, schweigt er geflissentlich über die Bedeutung der Danteschen Cato-Allegorie im besonderen.

11) Ildebrando della Giovanna, Agosto Mascardi e il cardinal Maurizio di Savoia (S. 117—126) erzählt mit Hilfe einiger unveröffentlichter Briefe einen Abschnitt aus dem Leben Mascardis, des bekannten Verfassers der „Congiura di G. L. Fieschi", Venezia 1629.

12) E. Maddalena, una lettera inedita del Goldoni (S. 126—131) veröffentlicht und erklärt einen Brief, den Goldoni im April 1773 an die Schauspieler des Théâtre français in Paris richtete gelegentlich der abfälligen Beurteilung, die sein „Avaro fastoso" erfahren hatte. Wie der „Bourru bienfaisant" so war auch dieses Lustspiel ursprünglich in französischer Sprache geschrieben, wurde uns aber von dem enttäuschten Dichter nur in italienischer Umarbeitung hinterlassen.

13) Charles Dejob, un bel libro da fare (S. 133—143). Der Verfasser, der die italienisch-französischen Beziehungen der Neuzeit in seinem Buche „Mme. de Staël et l'Italie", Paris 1890 zum Gegenstand seines Studiums gewählt hat, macht der italienischen Gelehrtenwelt den liebenswürdigen und beherzigenswerten Vorschlag, die politischen und literarischen Beziehungen der beiden Völker während des Kampfes um die nationale Einigung Italiens in einem Buche darzustellen. Zugleich deutet er die wichtigsten Punkte an und weist den Weg, auf dem ein solches Werk zu leisten wäre, das in beiden Ländern auf Freunde und Käufer rechnen dürfte.

14) Ireneo Sanesi, spigolature da lettere inedite di Girolamo Gigli (S. 145—164). Die Biblioteca governativa in Lucca besitzt eine Briefsammlung aus der Feder des bizarren Satirikers Girolamo Gigli (1660—1722), Verfassers des Vocabolario Cateriniano. Die hier gegebenen Auszüge zeigen die mannigfaltigsten Schwierigkeiten, mit denen der arme Mann bei der Drucklegung und Veröffentlichung seiner boshaften Werke zu kämpfen hatte, und gewähren außerdem einen merkwürdigen Einblick in das komische Treiben der kleinen Akademien Toskanas, deren Freundschaft sich Gigli mit Höflichkeit und Tücke zu erschleichen wußte – und all das zu dem harmlosen Zweck, seine heilige Landsmännin Caterina von Siena als „maestra del buon parlare" zu kanonisieren. Wie übel ihm diese Verteidigung der senesischen Mundart und seine Ausfälle gegen die Florentiner Akademie der Crusca bekommen sind, dürfte bekannt sein.

15) Egidio Gorra, una commedia elegiaca nella novellistica occidentale (S. 165—174). Ein in der vergleichenden Literaturgeschichte wohlbekanntes Motiv, das auch dem weiteren Publikum aus Molières „Ecole des femmes" und, in veränderter Gestalt, aus Shakespeares Lustigen Weibern geläufig sein dürfte, ist die Geschichte vom

betrogenen Ehemann, der seine eigene Schande aus dem Munde des glücklichen Rivalen erfährt, aber sein ahnungsloses Beichtkind vergebens auf der Tat zu ertappen sucht. Die Erzählung scheint orientalischen Ursprungs zu sein, die abendländischen Fassungen aber — wir haben deren im Pecorone, bei Straparola, Forteguerri und Fortini, in Donis Burchiello-Ausgabe, in Michael Lindners Rastbüchlein (nicht Rästbüchlein!) und in einer bretonischen und pikardischen Erzählung (Cryptadia I, 2 und II, 15) — möchte Gorra allesamt in mehr oder weniger mittelbarer Filiation auf Matthieu de Vendômes „Comedia elegiaca" vom „Miles gloriosus" zurückführen. (Herausgegeben von E. Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849.)[1]

16) G. A. Cesareo, una satira inedita di Pietro Aretino (S. 175—191). Der so vielfach um die Geschichte der Pasquinata verdiente Cesareo veröffentlicht mit reichem und sachkundigem Kommentar ein anonymes Pasquill gegen den flämischen Papst Hadrian VI. und die Kardinale. Das interessante Stück ist in Form einer Beichte gehalten, läßt sich mit Sicherheit in den März-April 1523 datieren, und eine Schar innerer und äußerer Gründe treffen zusammen, um die Verfasserschaft Aretinos außer Zweifel zu stellen.

17) Carlo Frati, un codice autografo di Bernardo Bembo (S. 193—208) beschreibt und bespricht einen von dem gelehrten Vater Pietro Bembos stammenden Turiner Kodex aus den Jahren 1453—54, welcher Leonardo Brunis Phädon-Übersetzung enthält und die erste Abfassung derselben nunmehr mit Sicherheit ins Jahr 1404 zu datieren erlaubt.

18) Orazio Bacci, una Miscellanea di stampe sul primo congresso degli scienziati in Pisa (S. 209—227). Der erste italienische wissenschaftliche Kongreß fand in Pisa, der Vaterstadt Galileis statt und zwar am 1.—15. Oktober 1839 gelegentlich der Einweihung des Galilei-Denkmals. Bacci hat den liebenswürdigen Gedanken gehabt, dem gefeierten Literaturprofessor vom Athenäum zu Pisa einen Sammelband mit zahlreichen Dokumenten zu diesem Kongreß zu überreichen und das Geschenk mit einer Reihe bibliographischer Notizen zu begleiten.

19) Emile Picot, les poésies italiennes de Pierre Bricard (S. 229—234). Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war in Frankreich die Mode, in italienischer Sprache zu dichten, immer allgemeiner geworden. Picot führt uns einen jungen Bourguignon vor, der gegen Ende des Jahrhunderts in Padua studierte, sich in eine Tochter der Familie Cittadella verliebte und sie in petrarkisierenden Sonetten und

[1] Es sei mir gestattet, bei dieser Gelegenheit einen Irrtum zu berichtigen, der mir in meinem Aufsatz „Zu den Anfängen der französischen Novelle" (Bd. II, S. 12 dieser „Studien") begegnet ist: M. Landau hat die Quelle zu Decameron VII, 9 (nämlich Matheu de Vendôme) nicht bloß stückweise, wie ich angab, sondern vollständig erbracht in seinem verdienstvollen Werk „Die Quellen des Dekameron". 2. Aufl. S. 81 f.

Madrigalen verherrlichte. Er veröffentlichte diese Gedichte im Jahr 1601 in Paris unter dem Pseudonym Ardo. Die Proben, die uns Picot mitteilt, sind aber wenig dazu geeignet, das Urteil: „Ses vers sont du moins agréablement tournés“ zu bestätigen. Picot steht mit der italienischen Rytmik auf ebenso gespanntem Fuß wie der französische Student in Padua, sonst durfte er die zahlreichen Verse mit betonter Fünfter und mit dreisilbiger Zäsur nach der Vierten dem Petrarkisten nicht ungeschoren durchgehen lassen. Man höre nur:

Nè de l'alta Thébe le cento porte
Nè di Roma canto gli gran trofei . . .
Il trionfo ch'érgo, fa pur ch'io senta . . .
Collo di Venere, vago monile . . .

und nun gar: Hora tremo quando solo ragiona usw. usw.

20) Italo Pizzi, un riscontro arabo del libro di Sidrac (S. 235–239). Das Buch Sidrach und wohl die ganze Familie der im Mittelalter so beliebten lehrhaften Wechselgespräche in aphoristischer Form zwischen einem Fürsten und einem Weisen (z. B. Salomon und Markulf) kommen aus dem Orient und zwar, wie Pizzi in seiner „Storia della poesia persiana“ zu erweisen suchte, aus Persien. Die Schicksale dieses Stoffes im Orient werden kurz erzählt und zum Schluß eine spätpersische Fassung aus Nizâmis Unvân ul-bayân vabustân ul-adhân (Übersicht der Beredsamkeit und Garten der Weisheit. 12. Jahrhundert) in der Übersetzung mitgeteilt. Die Sprecher, die in den ältesten Fassungen Chosroe der Große und Bûzurcimihr waren, haben hier einem späteren Chosroe (590–628) und einem Buzurgumîd Platz gemacht. Eine ähnliche Übertragung hat das von mir auf Seite 31 (Bd. II dieser Studien) veröffentlichte Gespräch zwischen Salomon und Marchus erfahren, wie mir Prof. Mussafia mitteilt. Der kluge Markolf wird in Italien von Dante Alighieri verdrängt. (Vgl. Papanti, Dante secondo la tradizione e i novellatori, Livorno 1873.)

21) Michele Barbi, d'un antico codice Pisano-lucchese di trattati morali (S. 241—259) illustriert einen sehr bemerkenswerten Kodex der Nationalbibliothek in Florenz (II, VIII, 49) aus dem 13. Jahrhundert, der eine pisanisch-lucchesische Vulgarisierung mehrerer lateinischer und französischer Moraltraktate enthält (Albertano da Brescia, Seneca, Martinus Bracarensis, Cato, ein Lucidarium u. a.). Die Handschrift stellt nicht nur ein wertvolles Dialektdenkmal dar, sondern bietet auch eine verhältnismäßig ursprüngliche und zuverlässige Textgestalt. Besonders beachtenswert ist das Stück: „Quindici segni del giudizio“ als die einzige bisher bekannte Fassung eines beliebten französischen Lehrgedichts, dessen Hss. P. Meyer verzeichnet hat in Romania VI, 22, VIII, 313, XV, 290. Barbi druckt die ganze italienische Fassung ab. Sie besteht aus 477 paarweis gereimten Achtsilblern.

22) Oreste Ferrini, storia, politica e galanteria in Arcadia (S. 261—275). Der Titel entspricht nur unvollkommen dem

Inhalt dieses Aufsatzes, der uns nichts anderes gibt, als einige Szenen und Profile aus dem Leben der Arcadia in Perugia und einige subtile Zergliederungen der Gedichte Annibale Mariottis (1738—1782) – und all das in einer Form, die selbst noch nach der Arcadia schmeckt.

23) Abd-el-Kader Salza, Lorenzo Spirito Gualtieri, rimatore e venturiere perugino del secolo XV (S. 277—294) bereichert die Lebensgeschichte eines Peruginer Dichters und Abenteurers aus dem 15. Jahrhundert.

24) E. P. Pavolini, per l'episodio di Olindo e Sofronia (S. 295–296). Die bereits von D'Ancona ausgesprochene Vermutung, daß die schöne Episode von Olindo und Sofronia in Tassos Jerusalem auf die Legende von Theodora und Eurialus zurückgehe, wird gestützt durch die Beobachtung, daß die Theodora-Legende in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch sehr verbreitet und beliebt war. Wir finden sie sogar in einem Gesangbuche der Wiedertäufer vom Jahre 1583 (No. 71 in „Des Knaben Wunderhorn", „Pura").

25) Isidoro del Lungo, i contrasti fiorentini di Ciacco (S. 297—303) möchte in Ciacco dell' Anguillara, dem Verfasser zweier wohlbekannter Kontraste zwischen dem werbenden Dichter und der spröden „Villanella", zwischen dem mannstollen Mädchen und der warnenden Mutter (Antiche rime volgari ed. D'Ancona-Comparetti III, 178 ff. und 194 ff.) eine und dieselbe Persönlichkeit sehen mit dem Parasiten Ciacco in Inferno VI und Dekameron IX, 8. Die Idiotismen in den beiden Kontrasten werden allerdings als florentinisch erwiesen, das ist aber auch alles.

26) Arturo Farinelli, Michelangelo Poeta (S. 305 – 334). Eine ebenso sachkundige als tief empfundene Darstellung der Lyrik Michelangelos, ein Meisterstück ästhetischer Interpretation im besten Sinne des Wortes, ein Aufsatz, der gelesen, nicht im Auszug referiert sein will!

27) Giovanni Gentile, per la storia aneddota della filosofia italiana nel secolo XIX (S. 335 – 358) teilt interessante und lebensvolle Briefe mit, welche die Brüder Bertrando und Silvio Spaventa mit einander wechseln in den Jahren 1861/2, da Bertrando seine Lehrtätigkeit als Professor der Philosophie in Neapel begann und ein vorurteilsloses wissenschaftliches Studium der Philosophie gegen die berüchtigten und leidenschaftlichen Giobertianer, aber ebenso auch gegen die Hegelianer des Südens zu verfechten unternahm.

28) Giuseppe Gigli, una pagina die Folk-lore Salentino (S. 359 – 466) veröffentlicht eine Erzählung, die er in der Provinz Salerno aufgenommen hat, leider ohne sich um die Geschichte des merkwürdigen Stoffes zu kümmern, sonst hätte er sehen müssen, daß sich dasselbe Motiv in etwas veränderter Fassung z. B. in Gesta Romanorum 60 findet und in beinahe identischer Gestalt ist es mir anderswo in der

mittelalterlichen Erzählungsliteratur begegnet, ohne daß ich augenblicklich im stande bin, den Fundort zu nennen.

29) Pasquale Papa, due lettere di Corso Donati, Capitano a Bologna nel 1293 (S. 367—71) veröffentlicht aus dem Staatsarchiv zu Bologna einige Schriftstücke, die sich auf eine im Jahre 1293 stattgehabte und bisher unbekannte Übernahme des Capitano-Amtes in Bologna durch den berüchtigten „Florentiner Catilina" beziehen.

30) Gaston Paris, la source italienne de la „Courtisane amoureuse" (S. 375—385). Die reizende Versnovelle La Fontaines, la courtisane amoureuse, galt bisher als eine Erfindung des Dichters. G. Paris erweist als Quelle La cortigiana amorosa in Le curiosissime Novelle amorose del Cav. Brusoni, Venez. 1655 und 1663, gibt den Text des seltenen und schwer zugänglichen Stückes und bringt uns die feine Kunst zum Bewußtsein, mit der La Fontaine seinen Stoff veredelt hat.

31) Vittorio Rossi, sulla novella del Bianco Alfani (S. 380—409) forscht nach der historischen Grundlage und nach dem ersten Redaktor der beliebten Novelle von dem Florentiner Bianco Alfani, den einige Spaßvögel glauben machen, er sei zum Capitano von Norcia ernannt. Der aufgewandte Scharfsinn und die feine Methode Rossis verdienten ein besseres Ergebnis als die wenig sicheren Vermutungen, über die man in dieser Frage nicht hinauskommt.

32) Cesare de Lollis, Sordello di Goito a Peire Bremon (S. 411—414) giebt in eleganter und treuer italienischer Übersetzung den strafenden Sirventes Sordellos gegen P. Bremon. Den provenzalischen Urtext lesen wir in De Lollis Sordello-Ausgabe, Halle 1896, S. 158 ff.

33) Vincenzo Vivaldi, le reminiscenze dantesche nell'Italia liberata dai Goti (S. 415—421). Daß Giorgio Trissino ein eifriger Bewunderer Dantes war, ist lange bekannt, aber die von Vivaldi zusammengetragenen Dantereminiszenzen in dem klassizierenden Epos Trissinos bieten einen neuen und willkommenen Beleg dafür.

34) Alessandro Luzio, guerre di frati (S. 423—444). Auf Grund einiger Dokumente aus dem Archiv von Mantua werden innere und äußere Streitigkeiten des Benediktinerklosters St. Benedetto-Po aus den Jahren 1518—23 erzählt. Der Macheroniker Folengo gehörte diesem Kloster etwa seit 1513 an, wie Luzio schon anderwärts dargetan hat. Zweifellos dürfen wir an manchen Stellen seiner Dichtungen den Wiederhall solcher Stürme erkennen.

35) G. Pitrè, la leggenda di Cola Pesce nella letteratura italiana e tedesca (S. 445—455). Als mittelbare oder unmittelbare Quelle für Schillers Taucher befürwortet Pitrè eine Erzählung Kirchers (in G. B. Basiles Cunto de li Cunti III No. 8), glaubt aber auch eine Reminiszenz an Paulus Diaconus, De Gestis Langobard. I. VII zu erkennen. Ferner erwähnt und charakterisiert er eine Reihe anderer neuerer Bearbeitungen der Cola-Pesce-Sage: ein Drama des Baron Cosenza

(Neapel 1826), ein anderes von Francesco de Petris (Neapel 1828), eine Bearbeitung von Felice Bisazza (Leggende e ispirazioni, Messina 1841), zwei in sizilianischer Mundart: Tempio, la Caristia, poema epicu, Catania 1875 und Meli, Codici marinu (in: Puisii siciliani ed Palermo 1884). Endlich werden die deutschen Bearbeitungen von F. v. Kleist und Bürde und die Kompositionen von Reichart und Kreutzer erwähnt.

36) Benedetto Croce, di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico (S. 457—464). Die vielfach noch heute überschätzten ästhetischen Theorien Gravinas werden eindringlich geprüft, und es zeigt sich, wie sie ihrem positiven Teile nach noch vollständig in der Renaissancepoetik befangen bleiben und einen Fortschritt nur insofern bezeichnen können, als Gravina sich gegen die schematische Einteilung dichterischer Schöpfungen in Epos, Tragödie usw. auflehnt. Freilich begeht er damit eine Inkonsequenz gegen sich selbst, denn wer das Wesen der Kunst noch mit Horaz in angenehmer Belehrung sieht, der kann sich auch bei der Einteilung in verschiedene Lehrmethoden, wie sie durch die einzelnen Dichtungsgattungen dargestellt werden, recht wohl zufrieden geben. — In Benedetto Croce hat Italien zweifellos seinen bedeutendsten Geschichtschreiber der Ästhetik gefunden. Sein eben erschienenes Werk: Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, Palermo 1902 darf auch in Deutschland nicht unbeachtet bleiben.

37) Michele Kerbaker, la leggenda epica di Rishyasringa (S. 465—497). Die bekannte Geschichte von dem Jüngling, der, fern von aller menschlichen Gesellschaft auferzogen, bei seiner ersten Berührung mit der Welt ein ganz besonderes Gefallen an den Frauen findet, hat, bevor sie ins Abendland kam, schon in Indien einen langen Entwicklungsgang durchgemacht, dessen wichtigste Stufen sich Kerbaker mit Scharfsinn und künstlerischem Feingefühl bemüht, uns klar zu legen. Auch die eigenartige Verwertung des Motivs bei Boccaccio (Decameron, Einleitung zur IVa giornata) erfährt eine höchst glückliche Beurteilung in diesem schönen und inhaltsreichen Aufsatz.

38) Luigi Piccioni, beghe accademiche (S. 499—513) erzählt eine unerquickliche, pedantische und langstilige Polemik, die im Jahr 1738 zwischen einigen arkadischen Akademikern über die Wertschätzung Petrarcas ausgebrochen und im Grunde mehr durch persönlichen Neid als durch literarische Meinungsverschiedenheit veranlaßt war.

39) Hermann Varnhagen, die Quellen der Bestiär-Abschnitte im *Fiore di Virtù* (S. 515—538). Das Ergebnis seiner wertvollen Untersuchung faßt Varnhagen selbst am besten zusammen in den Worten: „Der Verfasser des Fiore di Virtù — mag es nun nach C. Fratis Annahme ein Tommaso Gozzadini oder sonst ein Geistlicher sein — hat für die Vergleiche aus dem Tierleben in erster Linie Bartholomæus de Glanvilla, Proprietates rerum, daneben Albertus Magnus, De animalibus, benutzt. Außerdem scheint es, daß der Physiologus

ihm nicht unbekannt gewesen ist und er demselben einige kleine Einzelheiten entnommen hat. Endlich hat er für einzelne Kapitel andere, mir unbekannte Quellen benutzt. – Der Italiener gibt seine Vorlagen im allgemeinen in mehr oder weniger freier Übersetzung ziemlich getreu wieder. Nur selten erlaubt er sich einmal, einen kleinen Zusatz zu machen."

40) Fedele Romani, il martirio di Santo Stefano (Nota dantesca) (S. 539 – 542). In den Versen Purgatorio XV, 109—111 erscheint der hl. Stephan als Jüngling, obgleich ihn die Apostelgeschichte als *vir* und *homo* bezeichnet. Diese Verjüngung des Märtyrers hat sich in der bildenden Kunst des Mittelalters vollzogen, daher die Wahrscheinlichkeit, daß Dante bei Abfassung seiner Verse außer der Erzählung in der Apostelgeschichte noch eine bildliche Darstellung im Sinne gehabt habe.

41) D. Gnoli, del supplizio di Nicolò Franco (S. 543 – 552). Der cynische Satiriker, erst Freund dann Feind und Rivale Aretinos, wurde am 11. März 1570 in Rom an den Galgen gehängt, aus Gründen, die bisher unbekannt waren. Aus Prozeßakten des Vatikanischen Archives aber geht hervor, daß eine von Franco auf höheres Anstiften zehn Jahre vorher verfaßte Schmähschrift gegen den im Jahre 1561 hingerichteten Kardinal Caraffa es gewesen ist, die ihm den Hals brach.

42) Pio Rajna, una questione d'amore (S. 553 – 568). Das Motiv von der Dame, die jedem ihrer (zwei oder mehr) Anbeter ein verschiedenes Liebeszeichen gibt, worüber Streit entsteht, hat eine zweitausendjährige Geschichte. Es taucht zum erstenmal auf in dem spätgriechischen Roman: *Βαβυλωνιακά* (ca. 165 – 180 n. Chr.), dringt ins Abendland und findet sich in Ch. Fortunatianus' Ars rhetorica, wird von dem Troubadur Savaric de Mauleon zu einem Partimen verwertet und von bisher meist unbekannten italienischen Sonettisten des Mittelalters mehrfach behandelt, bis es, als erste unter die dreizehn Liebesfragen in Boccaccios Filocolo aufgenommen, immer weitere Verbreitung findet und besonders in die Pastoraldichtung (Grotos Pentimento amoroso, Calmos Egloghe pastorali und G. B. Manzinis Grazie rivali) eindringt und schließlich in „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (I, II, 4) in anmutigster Weise gestaltet wird. (Vgl. auch Bolte, Vierteljahrschr. für Litgesch. II, 575.) Die Fassung im Filocolo beruht sehr wahrscheinlich auf einem von Rajna mitgeteilten Sonetto rinterzato eines gewissen Adriano. Vgl. auch die hübsche Arbeit Rajnas: L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio in der Romania XXXI, 1.

43) A. Medin, canzone storico — morale di Nicolò de 'Scacchi, poeta veronese del secolo XIV (S. 568 – 575) veröffentlicht einen politischen „Lamento", der sich auf die Ermordung des Königs von Cypern, Peter I. von Lusignan († 1369) bezieht.

44) V. Crescini, per la biografia di Antonio da Tempo (S. 577 – 581) bringt aus einem Paduaner Codex spärliche Notizen

bei zu den ohnedies sehr spärlichen Personalien des Verfassers der ersten italienischen Poetik.

45) G. Gröber, Der Inhalt des Faroliedes (S. 583—601). Über Inhalt und Form des Faroliedes, des ältesten uns bekannten altfranzösischen Gesangs, der uns freilich nur in lateinischer Parafrase vom Bischof Hildegar von Meaux (Mabillon, A. SS. ord. Bened. sec. II. S. 607) erhalten ist, hat man sich viel gestritten. Suchier und Voretzsch faßten es als den ältesten Rest einer Chanson de geste auf, während es Gröber, ähnlich wie G. Paris, für ein zum Tanzlied gewordenes Zeitgedicht hält. Diese letztere Ansicht wird nun hier durch eine Reihe glücklicher Funde und scharfsinnigste Kritik zur höchsten Wahrscheinlichkeit, ich glaube fast zur Sicherheit erhoben. Sicher ist wenigstens nun, daß das Farolied nicht etwa einen ganzen Sachsenkrieg, sondern nur die Rettung und Taufe sächsischer Gesandter zur Zeit Chlotars I. (nicht Chlotars II., also schon 6. Jahrhundert!) behandelte. Gröber folgert wohl mit Recht: „Das ist der Stoff zu einem Zeitgedicht, aber nicht zu einem Epos mit Kämpfen und Schlachten.“ Auch die Tatsache, daß das Lied zum Tanze gesungen wurde, dürfte sich schlecht mit einem Epos vertragen. Wer mit den Problemen und Hypothesen, die sich an die Entstehungsgeschichte der altfranzösischen Epik knüpfen, vertraut ist, braucht nicht erst auf die Tragweite der Gröberschen Arbeit hingewiesen zu werden.

46) B. Zumbini, vita paesana e cittadina nel poema del Folengo (S. 603—616) führt die Beschreibungen ländlichen und städtischen Lebens im ersten Teil des „Baldus“ vor — ein Thema, das sich in dieser Abgrenzung eher zu einem Gymnasialaufsatz eignet als zur Ergründung der macheronischen Kunst Folengos. Der Verfasser scheint das selbst gefühlt zu haben und glaubte darum seine Abhandlung mit einigen Bemerkungen über Folengos Stellungnahme zum Mönchsleben und Ordenswesen bereichern zu müssen.

47) F. D'Ovidio, ancora dello zeta in rima (S. 617—635). Schon im Jahre 1893 hat D'Ovidio die Entdeckung gemacht, daß die ältere italienische Poesie, solange die Toskana den Primat hat, niemals stimmhaftes mit stimmlosem Z reimt, eine Regel, die zum erstenmal der Venezianer Girolamo Muzio in seinem „Battaglie per la difesa dell' italica lingua“, Venedig 1582 erkannte und formulierte. Der unreine Z-Reim wird erst häufiger, als mit G. B. Marini der Süden das Übergewicht erringt und die politische Zersplitterung sich auch literarisch geltend macht. D'Ovidio erweitert seine früheren Untersuchungen und bietet besonders den Philologen viel Neues und Wichtiges.

48) Francesco Flamini, il canzoniere inedito di Leone Orsini (S. 637—655). Die Liedersammlung des Principe Orsini, der als Bischof von Fréjus in Frankreich weilte († 1564), wurde von Flamini in einem Pariser Kodex entdeckt. Einer der vielen konventionellen

Petrarchisten und Hirtendichter, der aber durch seine hohe gesellschaftliche Stellung und seine Beziehungen zu den literarischen Größen der Zeit, — er gründete sogar in Padua die Akademie der Infiammati – sehr wohl einige Beachtung verdient.

49) Guido Mazzoni, se possa il *fiore* essere di Dante Alighieri (S. 657–692). Das *Fiore* ist eine geschickte kürzende Bearbeitung beider Teile des Rosenromans in 232 italienischen Sonetten und wurde um die Wende des 13. Jahrhunderts von einem Toskaner namens Durante verfaßt, der sehr wohl mit dem jungen Dante Alighieri identisch sein kann, aber freilich nicht sein muß. Die Vermutung der Verfasserschaft Dantes wurde schon früher ausgesprochen, aber noch nie mit solchem Scharfsinn und kritischem Takte verfochten, wie es hier geschieht.

50) Angelo Solerti, la rappresentazione della *Calandria* a Lione nel 1548 (S. 693–699). Der festliche Empfang, den Heinrich II. bei seinem Einzug in Lyon erfuhr, bezeichnet in der Kunstgeschichte sowohl wie in der Literaturgeschichte ein wichtiges Symptom für die Fortschritte der italienischen Renaissance in Frankreich. Um so dankenswerter sind die Mitteilungen, die uns Solerti auf Grund eines zeitgenössischen Berichtes über die bei jener Festlichkeit stattgehabte Aufführung der „Calandria“ des Bernardo Dovizi von Bibbiena liefert.

51) Erasmo Pèrcopo, una *Disperata* famosa (S. 701—708). Eine „Disperata“, ein Verzweiflungsgesang, der um die Wende des 15. Jahrhunderts sehr beliebt war und uns in mehreren Handschriften enthalten ist (La nuda terra s'ha già messo il manto), wird von Pèrcopo als Machwerk des bekannten burlesken und politischen Dichters Antonio Camelli von Pistoja erwiesen, der nichts anderes damit wollte als dem Schmerze des Lodovico Sforza il Moro über den Tod seiner Beatrice von Este (1497) Ausdruck verleihen. Pèrcopo veröffentlicht die Disperata mit Varianten und Beigabe einer 1512 verfaßten „Controdisperata“ eines gewissen Antonio Salvazo.

52) Leonardo Biadene, la rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV (S. 713—749) untersucht die Reime in alten Canzonen auf ihre Reinheit, Künstlichkeit, Reichheit, Silbenzahl usw. und kommt zum Schluß, daß die höfische Canzone sehr peinlich, nur die popularisierende etwas weitherziger mit dem Reim verfährt.

53) Francesco Novati, sopra un'antica storia lombarda di Sant'Antonio di Vienna (S. 741—762). Unsere Kenntnis der volksmäßigen geistlichen Dichtung des 13. Jahrhunderts in Norditalien erfährt seit einiger Zeit fast mit jedem Tage eine neue Bereicherung, und wir beginnen zu sehen, wie diese fromme Spielmannsdichtung des Nordens sich allmählich über ganz Italien verbreitete. So finden wir die piacentinische Dichtung über die hl. Margareta bald in

toskanischer Bearbeitung wieder (vgl. B. Wiese, Eine altlombardische Margaretenlegende, Halle 1890), und nun zeigt es sich, daß ein norditalienisches Gedicht über den hl. Antonius von Vienne (Dauphiné) bis in die Abruzzen gedrungen ist, so daß Monaci, der das Gedicht zum erstenmal in abruzzesischer Form entdeckte und herausgab, dessen eigentliche Heimat verkannte. Novati veröffentlicht nun eine fragmentarische Mailänder Kopie desselben aus den letzten Jahren des Trecento (fünfzeilige einreimige Strofen). Die erste Abfassung wird freilich schon zu Anfang des Jahrhunderts erfolgt sein.

Heidelberg. Karl Voßler.

Ackermann, Richard: Lord Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluß auf die deutsche Literatur. Heidelberg, Karl Winter, 1901. XX, 188 S. 8°.

Weddigen, Dr. Otto: Lord Byrons Einfluß auf die europäischen Literaturen der Neuzeit. Ein Beitrag zur allgemeinen Literaturgeschichte, nebst einem Anhang: Ferdinand Freiligrath als Vermittler englischer Dichtung in Deutschland. Zweite durchgesehene Auflage. Wald (Rheinland) und Leipzig, F. W. Vossen u. Söhne, 1901. XIII, 153 S. 8°.

Ackermanns hübsch ausgestattetes und handliches Buch, welches sich nicht sowohl an Fachleute, als vielmehr an das gebildete Publikum und vorzugsweise an die studierende Jugend wendet, beabsichtigt, eine knappe, aber auch die neuesten Forschungen berücksichtigende Biographie des Dichters, das Wichtigste über Quellen und Vorbilder der größeren Schöpfungen, endlich kurze Inhaltsangaben derselben mitzuteilen und so „eine Handhabe zur richtigen und erfolgreichen Lektüre der Dichtungen zu bieten". Daß diese Aufgabe: sorgfältig zu sammeln, zusammenzudrängen und zu elenchisieren, dem Verfasser im ganzen wohl geglückt ist, sei gerne zugestanden. Das Tatsächliche überwiegt; Urteile werden verhältnismäßig selten gefällt, und obwohl der Raum, den der Text einnimmt, sehr wohl einige Anmut der Darstellung verstattet hätte, beharrt unser Biograph doch auf einem trockenen Regestenstil, gegen den übrigens noch andere als ästhetische Bedenken geltend gemacht werden könnten. Eine gründliche stilistische Revision wäre die erste Vorbedingung für eine Neuauflage, die dem fleißigen und zuverlässigen Buche wohl zu gönnen ist und auch nötig werden wird, da es insbesondere Studierenden tatsächlich gute Dienste zu leisten vermag. Sodann wäre jedenfalls ein wenn auch noch so kurzgefaßter, über die literarischen, politischen und sozialen Verhältnisse Englands etwa um 1800 orientierender Abschnitt einzufügen, der in dem vor-

liegenden Werke eben im Hinblick auf dessen pädagogische Tendenz peinlich vermißt wird; es geht doch heute nicht mehr an, einen Künstler, und wäre es selbst ein Byron, gleichsam vom Himmel herabfallen zu lassen. Die dürre Namenliste, die Ackermann S. 33 f. anläßlich der „English Bards and Scotch Reviewers", des Seitenstücks zu unseren „Xenien", abdruckt, kann unmöglich einen Ersatz für eine Skizze der englischen Literatur, wie sie Byron vorfand, gewähren. — Die Inhaltsangaben der Dichtungen heben in dankenswerter Weise jedesmal alle biographischen Elemente heraus, ihre Klarheit läßt aber gelegentlich viel zu wünschen übrig (vgl. z. B. S. 66), auch gebricht es ebenso häufig an literarhistorischer wie ästhetischer Würdigung der einzelnen Produktionen, und wenn schon der Ehrgeiz des Verfassers nicht darauf ausgeht und sein Programm es ihm nicht vorschreibt, in das Innere des Byronschen Wesens einzudringen, die Formel dieses Mannes zu finden oder ihr wenigstens nahezukommen, so sind doch zwei Druckseiten einer Charakteristik (S. 157 f.) im Verhältnis zu ihrem Thema allzu dürftig, um nicht in Zukunft Erweiterung und Vertiefung erfahren zu müssen.

Die vergleichende Literaturgeschichte findet im 8. und 9. Kapitel des vorliegenden Buchs („Einführung, Verherrlichung und Nachahmung in Deutschland", „Einwirkung und Nachwirkung auf die deutsche Literatur"), welche sich stofflich mit der weiter unten zu besprechenden Arbeit Weddigens berühren, manches wertvolle Material, freilich eben nur Material, und dieses nicht eben in gewünschter Vollständigkeit. A. läßt nicht nur eingestandenermaßen in seiner sonst lobenswerten Bibliographie (S. XI—XIV), sondern anscheinend auch in seinen Vorarbeiten einschlägige Zeitschriftenaufsätze (mit willkürlichen Ausnahmen) unberücksichtigt;[1]) aus unserem „Deutschen Philhellenismus" (Euphorion 3. Ergzgs.-Heft S. 71—181) hätte er für den Byron-Kultus der deutschen Philhellenen, also für sein 8., aber auch für das 9. Kapitel literarhistorische Tatsachen sowohl (Gedichte der Helvig-Imhof, A. v. Maltitz', Th. Hells, G. Pfizers, Ad. Bubes, I. E. Hilschers v. Schillings; ein Drama Jos. Ows) als auch Erkenntnisse verwerten können.[2])

Lediglich im Hinblick auf eine etwaige Verwertung des Nachstehenden seitens des Verfassers, keineswegs, um auf relativ kleine Versehen

---

[1]) So z. B. Ziehens „Byron-Studien zur Geschichte des Philhellenismus in der englischen Literatur" (Ber. d. freien deutschen Hochstifts, Jg. 1896: 72 ff.), v. Wurzbachs „Lord Byrons Parisina und ihre Vorgängerin" (Engl. Studien 25 : 458 ff.) u. v. a. [2]) Indem wir, was genaue bibliographische Bestimmung der oben angeführten Zeugnisse anlangt, auf unsere eben zitierte Abhandlung S. 85 und 172 verweisen, tragen wir zu dieser wie zu A.s Sammlungen folgende, zumeist österreichische Zeugnisse der deutschen Byron-Schwärmerei nach: L. Foglár, „Der Palikaren-Chef. Episode aus Lord Byrons Leben" und „Byron am Hellespont" in den Cypressen (1842) S. 263, 266; L. A. Frankl, „Byron am Lethe" in „Episch-lyrische Dichtungen" (1834) S 159; R. Gottschall, „Des Dichters Tod" in „Gedichte" (1849) S. 189; H. Harring in „Poesie eines Scandinaven" (1843) S. 72; M. Hartmann in den Gesammelten Werken 2 : 136 f. (ex 1849); G. K. R. Herloßsohn, „Byrons Tod. Elegische Fantasie" Schriften 12 (1868) : 15 ff.; H. v. Levitschnigg, „Byrons Abschied" in „West-östlich" (1846) : 144; G. H. Liebenau, „In ein Exemplar von Lord Byrons Gedichten" in dem Taschenbuch „Huldigung den Frauen" Jahrg. 17 (1839) : 154; O. Prechtler, „Byron" in „Ein Jahr in Liedern" (1849) S. 49; C. v. Widder, „Lord Byrons Geliebte" in Spindlers Taschenbuch „Vergißmeinnicht" Jg. 1830 (ohne Seitenzahl). — Über L. Spach vgl. Jahrb. f. Gesch. Elsaß-Lothr. 17 : 186.

oder Lücken tadelnd aufmerksam zu machen, sei verzeichnet, was uns bei genauer Lesung des Buches auffiel. S. VI fügen wir dem Verzeichnis von Byron-Bibliographien hinzu den an mehreren Bibliotheken des Festlandes vorhandenen „Catalogue of printed books“ des British Museum, unter dessen Ordnungswort „G. G. Lord Byron“ nicht weniger als 29 Spalten rangieren; nebenbei gesagt, liefert auch der unmittelbar anschließende Artikel „Henry James Byron“ unter den vielen Parodien dieses Unterhaltungsschriftstellers nicht wenige Beiträge zur Byron-Literatur. – S. XII ist in A.s eigene Bibliographie auf jeden Fall der 2. Band von Dührings „Die Größen der modernen Literatur“ (1893) einzufügen. Wie immer man über die willkürlichen Konstruktionen des Berliner Gelehrten denken mag, seine Charakteristik Byrons darf als die selbständigste und interessanteste von deutscher Seite gerade in einer deutschen Byron-Bibliographie nicht fehlen. – Unter manchen Druckfehlern bedarf besonders S. XV „Pater John Byron“ wegen wahrlich nichts weniger als geistlichen Lebenswandels Verbesserung. — S. 63 ist „Sultan“ Giaffir (aus „The Bride of Abydos“) in Pascha zu verbessern, S. 79 die Übersetzung der Childe Harold-Stanze III, 85 durch eine andere zu ersetzen, S. 84 Lalla Rookh, S. 114 Bagnacavallo, S. 125 Joost van den Vondel zu schreiben. — S. 133 ist (natürlich irrig) eine Einflußnahme von Faust II auf „The Deformed Transformed“ (1824!) statuiert. — S. 158 sähen wir Flaubert lieber aus der Reihe der in Byrons Tradition stehenden französischen Dichter gestrichen; wie wenig hat der große Naturalist im Grunde mit der stilisierenden Poesie Byrons gemein! A. hat vermutlich an „La tentation de Saint Antoine“ gedacht. — S. 171: die philhellenischen Gedichte Rellstabs (1822) heißen nicht „Griechenlieder“, sondern „Griechenlands Morgenröte“. — S. 178 f. stellt A. sehr verdienstlich die natürlich sämtlich von Byron angeregten oder wenigstens mitbeeinflußten deutschen Falieri-Dramen zusammen. Hier ist der Titel von Raupachs Tragödie in „Die Erdennacht“, der wiederholt erwähnte Name des Rivalen Falieris in Steno zu berichtigen. Das Fehlen des Gutzkowschen „Marino Falieri“, von dem zwei Akte im „Morgenblatt“ Ende 1834 erschienen,[1]) befremdet weniger, als daß auch Otto Ludwigs herrliches Fragment, die Krone seiner Kunst und sicherlich die poetisch wertvollste Bearbeitung des vielgewanderten Stoffs, unbemerkt blieb.[2]) — S. 181 hätte A., da er Byrons Spuren in deutscher Literatur bis an die Schwelle des XX. Jahrhunderts verfolgt, seinen Belegen für das Fortleben Byronscher Ideen, Stoffe, Formen Detlev v. Liliencrons „kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen“ „Poggfred“ (1896), in dem der flotte Stil des „Don Juan“ nach 80 Jahren eine fröhliche Urständ feiert, beizufügen gehabt. — Der Index S. 183–188 bedarf mancher Ergänzung.

Wenn wir der anspruchslosen Arbeit Ackermanns unsere Anerkennung nicht versagen und den Wunsch wiederholen, sie in neuer Auflage, von den hervorgehobenen Mängeln befreit, wiederzusehen, so äußern wir gleichzeitig

---

[1]) Vgl. H. H. Houbens instruktive „Gutzkow-Funde“ (1901) S. 87, 524). [2]) Ges. Schr. 4 (1891): 35, 279 ff, ex 1857–1860.

unser Befremden über das, was Autor und Verleger des zweiten in der Überschrift unseres Referats genannten Byron-Buches dem Publikum, sei es dem großen, sei es bloß dem gelehrten, als „zweite durchgesehene" oder (an anderer Stelle) „einer eingehenden Durchsicht und Verbesserung unterzogenen" Auflage bieten. Hier beklagt der Verfasser in seinem Vorwort, daß „die Sprachwissenschaft, die Philologie im weiteren Sinne" auf deutschen Hochschulen „Lehrstühle in dem umfangreichsten Maße" besitze, wohingegen die vergleichende Literaturgeschichte, deren „Feld" Deutschland „angebahnt" habe, sich entsprechender Fürsorge nicht erfreue und es um die „neuere Literaturgeschichte" überhaupt an unseren Universitäten „am schlimmsten stehe". Man schaffe, verlangt Weddigen, Lehrstühle für allgemeine Literaturgeschichte der europäischen Völker der Gegenwart, denn (heißt es S. X und fast wörtlich wiederum S. 132) „niemand wird für sich in Anspruch nehmen, bei der steten Einwirkung der Literaturen der einzelnen Kulturvölker aufeinander, die Geschichte der eigenen Nationalliteratur, die Geschichte irgend einer Literatur überhaupt, umfassen zu können, ohne ein Vertrautsein (sic!) mit der allgemeinen Literaturgeschichte, vorzugsweise der Literaturen der germanischen, romanischen und slavischen Völker, zu besitzen". Daß die den Verfasser hier beschäftigenden Fragen schon lange und gerade in den letzten Jahren mit besonderm Nachdruck von der gelehrten Welt erörtert werden, darauf nehmen seine teils schwer, teils sehr verständlichen programmatischen Ausführungen keine Rücksicht, aber wenn er, wie aus S. IX zu schließen, die in den letzten Jahrzehnten durch Gründung von Zeitschriften und Bestallung von Hochschullehrern sich betätigende Teilnahme für neuere und vergleichende Literaturgeschichte als einen Erfolg seiner Bestrebungen anspricht, so läuft er gewiß Gefahr, von der Geschichte unserer Wissenschaft desavouiert zu werden. Einer vom Verfasser in Aussicht gestellten „vergleichenden Geschichte der europäischen Literaturen der Neuzeit" sehen wir jedenfalls mit der größten Skepsis entgegen, umsomehr als die vorliegende Schrift sich als einen Beitrag zur allgemeinen vergleichenden Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts bezeichnet und einen Schluß a minori wohl zuläßt.

Der Verfasser gliedert sein Werk derart, daß er einen seltsamen, übrigens ganz unselbständigen Essay über Byron vorausschickt und hierauf die Wirkung Byrons auf die einzelnen europäischen Literaturen verfolgt oder vielmehr verfolgen will, denn tatsächlich macht W. auch nicht den leisesten Versuch, in seine kritiklos zusammengetragenen, überdies höchst unzulänglichen Materialien ein wenig Ordnung zu bringen und die Methode der von ihm ständig im Munde geführten vergleichenden Literaturgeschichte auf sein Gewirr von Namen und Büchertiteln anzuwenden. Die tatsächlich oder nach W.s Ansicht von Byron beeinflußten Dichter erscheinen ohne jede Rücksicht auf Chronologie, innern Zusammenhang oder Alfabet nur durch die gemeinsame Sprache zusammengehalten und werden zumeist auf Grund irgend einer populären Literaturgeschichte, fast stets aus zweiter Hand mit ein paar aphoristischen Sätzen charakterisiert, die zahlreichen hier einschlägigen literarischen Arbeiten dagegen so gut wie gänzlich ignoriert; was die Über-

setzungen Byronscher Werke in die verschiedenen europäischen Sprachen betrifft, deren Bibliographie W., wiederum ohne Rücksicht auf alle indizierten Behelfe und Vorarbeiten, zu geben versucht, so scheint er eigene Notizen und Antworten auf seine Anfragen mit seltener Sorglosigkeit nach Willkür aneinandergefügt zu haben. Daß z. B. die 1842 erschienenen, von Rusconi übersetzten Opere complete Byrons S. 85 und wiederum S. 86, die von Nicolini 1834 übertragenen Poemi S. 86 und wiederum S. 87 angeführt werden, ist schon auffällig genug; daß aber ein und dasselbe Werk (Poemi trad. da M. Mazzoni 1838) auf ein und derselben Seite (87) nach sieben Zeilen Text ein zweites Mal wiederkehrt, zeigt die „durchgesehene" Auflage im ungünstigsten Licht.

Immerhin könnten sich in einem Werke der eben charakterisierten Art, dessen Disposition und Methode soviel zu wünschen übrig läßt, konkrete, z. B. bibliographische Angaben finden und das Buch vor der Gefahr gänzlicher Ausschaltung aus der wissenschaftlichen Produktion bewahren. Indes ist es Pflicht einer gewissenhaften Berichterstattung, darauf hinzuweisen, daß W.s Sammlungen zunächst durch die von ihnen leider ignorierten Vorarbeiten (vgl. etwa Ackermanns Bibliographie[1]) S. XIIf. und seine Hinweise S. VIf.) fast in allen Teilen bereits weit überholt sind, daß sie aber auch abgesehen hiervon wegen durchgängiger Unverläßlichkeit ihrer Angaben keine Geltung beanspruchen dürfen. Eine Unzahl von Fehlern entstellt insbesondere Eigennamen, fremdsprachliche Zitate und Jahreszahlen und macht die ohnehin nicht anziehende Lesung zur Qual. Ihre Aufzählung und Verbesserung würde sicherlich den Raum eines Druckbogens beanspruchen und überdies kaum einem Bedürfnis entsprechen; wem W.s Buch in die Hand fällt, der vergleiche etwa die S. 8f. gegebene Chronologie der Werke Byrons mit Ackermann S. XV ff, der lese etwa S. 73 oder 52 oder 120 f., der nehme Akt davon, daß S. III und 119ff. die ungarische und die neugriechische Literatur zu den slavischen Literaturen gerechnet werden, der lese S. 36 von Chamisso: „er hat von dem Briten (nämlich von Byron) die Sucht nach größeren Reisen, welche dieser zur Mode erhob", der sehe endlich, wie S. 91 mitten unter den italienischen Übersetzungen Byronscher Werke ganz gemütlich eine Übertragung von „Our boys" (1878) des Lustspieldichters Henry James Byron figuriert!! Wir brauchen wohl nichts hinzuzufügen als etwa noch einige Stilproben.

(S. 1) „Das achtzehnte Jahrhundert war unter dem Donner der Kanonen in das Meer der Ewigkeit dahingerauscht. — Die Sittenlosigkeit und die Verschwendung des absoluten Königtums in Frankreich; die ungleiche Verteilung der öffentlichen Lasten auf die Bevölkerung; der Einfluß der Ideen eines Montesquieu, Voltaire und Russeau (sic), welche in voller Negation gegen (!) alles Bestehende in Kirche und Staat die Gemüter aufs tiefste ergriffen; die Kämpfe um die politische Freiheit in Nordamerika, das Überführen demokratischer Ideen aus diesem Reiche (!) hatten noch kurz vor der Wende des Jahrhunderts in Frankreich jenen gewaltigen Umsturz, jene

[1]) welche übrigens die 1. Auflage (1884) der W.schen Arbeit verzeichnet.

blutige Revolution hervorgerufen, deren heftige Gewitterwolken sich auch über das ferne (!) Europa hinzogen." (S. 4) "... Und bis zu einem welchen (!) Grade der Erbärmlichkeit die sozialen Zustände des damaligen Englands (!) gekommen waren, das zeigt später der Ehescheidungsprozeß des in Trägheit und Wollust versunkenen Königs Georg IV., welcher alle Schranken menschlichen Anstandes übertraf (!) und jedem Begriff menschlicher Sittlichkeit Hohn sprach. Dennoch beehrte die hohe englische Gesellschaft diesen Fürsten in demselben Augenblicke (!) mit dem Ehrentitel eines "Gentleman" [gemeint ist "first gentleman of Europe"]. (S. 57) "Daß Byron vielleicht dreimal so viel Laster hatte als ein gewöhnliches Erdenkind, ist indes immer wieder klar gelegt worden. Daß er aber auch dreimal so viel Tugenden besaß, hat man; wie das gewöhnlich geschieht, nicht beachtet"!!

S. 123—127 sucht der Verfasser die Ergebnisse seiner "Darstellung von Byrons Einfluß auf die europäischen Literaturen der Neuzeit" zu ziehen und läßt S. 129 einen wiederum durch arge Textfehler entstellten "Anhang" folgen: "Ferdinand Freiligrath als Vermittler englischer und französischer Dichtung und seine Bedeutung für die Weltliteratur", welcher mit einer in Herrigs Archiv Band 66 (1881): 1—16 erschienenen wenig verdienstlichen Studie W.s identisch und dessen Wiederholung seither durch die Arbeiten von E. Breitfeld (1896) und Frau Freiligrath-Kroeker (1898), insbesondere aber durch das dem Breslauer germanistischen Seminare entstammende fleißige Buch Kurt Richters[1]) gänzlich überflüssig geworden ist.

Wien. Robert F. Arnold.

Gustav Wahl, Johann Christoph Rost. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Leipzig, J. C. Hinrichs-sche Buchhandlung, 1902. VII, 183 S. 8⁰. Mk. 3,20.

Eine überaus sorgfältige, tüchtige Arbeit, die nicht nur von großem Fleiß, sondern auch von kritischem Scharfsinn und besonnenem Urteil zeugt. Ihr Verfasser sucht das Leben und Dichten Rosts, des ehemaligen Schülers und späteren Gegners Gottscheds, von allerlei Seiten her neu zu beleuchten und so den schon von seinen Zeitgenossen verschieden beurteilten, in der neueren Literaturgeschichte meist mit schlimmen Vorwürfen bedachten Mann unserem geschichtlichen Verständnis näher zu bringen, dadurch aber auch eine weitaus günstigere Meinung für ihn bei uns zu erwecken.

So stellt er zunächst mit Hilfe aller nur irgend erreichbaren Urkunden und sonstigen gleichzeitigen Aufzeichnungen die äußeren Lebensschicksale Rosts in allen Einzelheiten möglichst genau dar, prüft, bezweifelt und widerlegt oder bestätigt auf ihre Zuverlässigkeit hin die bisher noch nicht quellen-

[1]) Ferdinand Freiligrath als Übersetzer (1899), Band XI von Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte; im Euphorion (1900) VII, 366—374 vom Referenten besprochen und ergänzt.

mäßig erwiesenen Angaben früherer Forscher und reinigt schon bei dieser Gelegenheit das Andenken Rosts von mancherlei Verleumdungen seines sittlichen Charakters, die von anerkannten Gegnern des Geschmähten, von Anhängern der Partei Gottscheds, herrühren und schon darum nur in geringem Maße Glauben verdienen. Dann liefert er eine vortreffliche Bibliographie der literarischen Werke Rosts, in die viele gründliche Bemerkungen über die äußere Geschichte dieser Werke verarbeitet sind. Auf mehrere sonst beinahe nicht beachtete Gedichte Rosts wird aufmerksam gemacht; die Frage der Echtheit wird bei verschiedenen Dichtungen, die früher oder später ihm zugeschrieben wurden, mit großer Sorgfalt und Vorsicht untersucht und so z. B. unter anderem die „Tänzerin“ für ihn in Anspruch genommen, die „Nachtigall“ aber und das erst kürzlich von Waniek ihm zugeschobene satirische Machwerk „Gottsched ein Trauerspiel in Versen oder der parodierte Cato“ ihm aberkannt. Endlich schildert Wahl in guter, zusammenfassender Darstellung die Einwirkungen, die Rost von der vorausgehenden deutschen und fremden Literatur, besonders von Gottsched, empfing, sowie die, die er selbst auf spätere Dichter ausübte, im deutschen Schäferspiel bis auf den jungen Goethe maßgebend, im komisch-satirischen Epos und in der komischen, gern etwas lüstern ausgemalten Verserzählung ein Vorbild für viele, zum Teil ihm künstlerisch überlegene Dichter, namentlich auch für Wieland. In diesem Abschnitte des Buchs sollte die Untersuchung gelegentlich noch vertieft und erweitert sein, wenngleich die stilistische Verwandtschaft Gellerts mit Rost, die Art, wie jener von diesem und dann wieder andere von Gellert in Beziehung auf den sprachlichen Ausdruck und die ganze Darstellungsform gelernt haben, nach dem Vorgang Erich Schmidts und anderer Forscher sorgsam im einzelnen erörtert ist.

Wenn Wahl im Zusammenhange mit dieser literargeschichtlichen Würdigung seines Autors noch einmal nachdrücklich davor warnt, daß man von der Schlüpfrigkeit einzelner Gedichte Rosts auf ein zügelloses Leben ihres Verfassers schließe, so hat er zweifellos recht; nur hätte er sich den verkehrten Hinweis auf Gellert (S. 172), bei dem die Dinge doch ganz anders liegen, und die Berufung auf den Brief Gleims (S. 173) ersparen sollen. Weil Gleim hier nur von den Billardbesuchen seines neuen Bekannten erzählt, nicht aber auch von andern, schlimmeren Gepflogenheiten, darum soll es wahrscheinlich sein, daß Rost im Verkehr mit dem schönen Geschlecht nicht über gewisse Grenzen hinausgegangen sei? Eine sonderbare Logik! Bleiben wir doch ruhig dabei, daß wir über diese Seite von Rosts Leben nichts Zuverlässiges wissen! Die Anklagen seiner parteiischen Gegner überzeugen uns nicht; Mittel, um diese Anklagen zu widerlegen, besitzen wir aber auch nicht.

Auffallend erscheint, daß ein Literarhistoriker, der sonst eine so gute Schulung verrät, unsere Klassiker mehrfach nach ganz unbrauchbaren Ausgaben zitiert. Für Wieland beruft sich Wahl bald auf einen Karlsruher Nachdruck (S. 51, 141 f.), bald auf Pröhles durchaus ungenügende Ausgabe in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur“ (S. 143, 165). Über eine textgeschichtliche Frage in Bezug auf Lessings Lieder holte er sich Rat im ersten Band der Hempelschen Ausgabe (S. 139), der mit den späteren,

von Redlich, Pilger oder Schöne bearbeiteten Teilen keineswegs auf gleicher Höhe steht; hätte er die neue Auflage der Lachmannschen Ausgabe nachgeschlagen, so würde er gefunden haben, daß die aus der Hempelschen Anmerkung geschöpfte Belehrung unvollständig ist. Wozu mühen wir uns so ernstlich um kritisch-historische Ausgaben, wenn unsere Fachgenossen selbst, wo es sich um Textgeschichtliches handelt, von unserer Arbeit keinen Nutzen ziehen wollen?

München. Franz Muncker.

Die Insel Felsenburg von Johann Gottfried Schnabel. Erster Teil (1731). Herausgegeben von Hermann Ullrich. Berlin, B. Behrs Verlag (F. Bock), 1902. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Neue Folge No. 58—70.) LIV, 467 S. 8°.

Dem hier vorliegenden ersten der vier Teile des einst sehr beliebten Romans „Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsens, Welcher u. s. w.“, der seines äußerst redseligen Titels wegen es sich hat gefallen lassen müssen, unter dem kürzeren „Die Insel Felsenburg“ in der deutschen Literaturgeschichte weiter zu leben, hat der um die Robinsonliteratur hochverdiente Herausgeber eine sehr dankenswerte Einleitung vorausgeschickt.

Zuerst wird auf etwa 10 Seiten Defoes Robinson besprochen, dann wird die Abhängigkeit der I. F. von jenem und den vor ihr erschienenen Werken verwandten Inhalts behandelt und mit Recht unter diesen auch der „Herr von Lydio“ angegeben. Es folgt eine ausführliche Analyse der I. F. nebst Würdigung, die vom Herausgeber auf S. XXXV folgendermaßen zusammengefaßt wird: „. . . daß wir in der I. F. ein Romanprodukt besitzen, das nicht nur innerhalb der Gattung, der sie angehört, einen Fortschritt bedeutet, sondern auch in der Gattung des Romans überhaupt; daß trotz der zahlreichen Schlacken, die dem Werke infolge der Bildung seiner Zeit und persönlichen Verhältnisse des Autors anhaften, es auch der reinen Goldkörner der Poesie genug enthält, um auch einer fortgeschrittenen Zeitbildung, einem geläuterten Geschmacke noch Interesse abzugewinnen, wäre es auch nur in der Absicht sittengeschichtlicher Belehrung.“

Der buchhändlerische Erfolg des Werkes wird dargelegt samt den mehrfachen späteren Fortsetzungen und Bearbeitungen. Es folgen biographische und bibliographische Angaben betreffend den Verfasser J. G. Schnabel sowie solche über das Verfahren des Herausgebers beim Neudrucke.

Die gesamte Einleitung bestätigt nur das, was jeder, der Ullrichs bisherige Arbeiten kennt, von vornherein annehmen mußte, nämlich, daß er der berufenste Herausgeber der I. F. ist. Seine umfassende Belesenheit auf dem Gebiete der Robinsonaden, seine gewissenhafte und durchaus wissenschaftliche Methode der Forschung treten auf jeder Seite in der erfreulichsten Weise zu Tage. Die klare und übersichtliche Darstellung wird den, der

die einschlägige Literatur weniger kennt, schnell über das, worum es sich handelt, orientieren, aber auch dem genauer Unterrichteten Neues und Anziehendes genug bieten.

Wenn Ullrich von S. XVIII an ausführt, daß die theologische Anschauung von der Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben allein – die übrigens noch heute als Lehre aller protestantischen Kirchen in Geltung ist –, verhängnisvoll für die deutsche Literatur jener Zeit geworden sei (S. XX), so möchte Referent die damaligen Theologen nicht unmittelbar verantwortlich machen für das, was mit Recht in der Unterhaltungsliteratur im letzten Drittel des 17. und dem ersten des 18. Jahrhunderts Anstoß erregt, daß nämlich „die Wollust und der Teufel dazu gemalt" werden. Die Sache war doch wohl so: Die Wollust malte man des besseren Absatzes und den Teufel der Ausrede wegen, man habe eben nur belehren wollen. In desselben Schnabels Schmutzroman „Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier" tritt diese ursächliche Verbindung allerdings viel nackter und abscheulicher zu Tage als in der Insel Felsenburg.

Mit der Würdigung, die Ullrich der I. F. angedeihen läßt, kann sich Referent nicht völlig einverstanden erklären. Er muß gestehen, daß ihm bei der Lesung der I. F. immer der alte Clauren einfällt, um nicht noch „aktuellere" Beispiele anzuführen. Der große buchhändlerische Erfolg gereicht weder dem Verfasser noch dem Lesepublikum zur Ehre.

Bei dieser Gelegenheit sei noch Lessing erwähnt (vgl. S. XLV)! Wenn ein solcher Mann das prägnante Wort „kriechen" von der Darstellung eines Schriftstellers gebraucht, so ziemt uns anzunehmen, daß er sich dabei etwas Bestimmtes gedacht hat, und es dünkt mich, daß seine Gedanken zu erraten sind. Er meint die Ideenarmut Schnabels, der für die großen geistigen Strömungen seiner Zeit nichts übrig hat und immer am Kleinen haftet. Seine Weltanschauung besteht eigentlich hauptsächlich aus einem äußerst beschränkt aufgefaßten Luthertume. Wie anders sein großes Vorbild Defoe! Welche Tiefe des religiösen Gefühls und welche großartige Vorurteilsfreiheit in kirchlicher und nationaler Hinsicht, Vorzüge, denen übrigens Ullrich mit vollkommenem Verständnis gerecht wird. Referent gibt schließlich gern zu, daß das, was er Ullrich entgegengehalten hat, auf seinen subjektiven Standpunkt zurückgeht, und damit auch, daß diese Meinungsverschiedenheit den Wert und das Verdienst der Arbeit, welche die wärmste Empfehlung verdient, nicht herabsetzt. Möge Ullrich seine große Mühe in jeder Beziehung belohnt sehen!

Breslau. Felix Bobertag.

Deutsche Thalia. Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen. Herausgegeben von Dr. F. Arnold Mayer in Wien. I. Band. Wien und Leipzig, W. Braumüller, 1902. VII, 553 S. 8⁰.

Die Absicht der „Deutschen Thalia" ist: „weiteren Leserkreisen, Gelehrten und Ungelehrten, Schaffenden und Genießenden, ein ernstes, auf

wissenschaftlicher Grundlage ruhendes Organ für das Theater, für seine Geschichte, Kritik, Praxis endlich zu schaffen". Daß diese Absicht eine löbliche ist, steht außer Zweifel. Die Frage ist nur, inwieweit das junge Unternehmen sie verwirklicht hat. — Geschichtliche Beiträge bilden den ersten Teil des Inhalts, ich muß hinzufügen: auch den schwächsten Teil. Hier einen kulturgeschichtlichen Kern herauszuschälen, wollte mir nicht gelingen. Nur Eduard Devrients Briefe an Albert Lindner erregen Teilnahme. — Aber in den geschichtlichen Beiträgen liegt auch nicht das Schwergewicht des Unternehmens, es ist in dem zweiten, das Theater der Gegenwart behandelnden Teil zu suchen, der sich in kritische Jahresberichte über deutsche Bühnen und in Berichte über das Theater der Fremden zerlegt. In den kritischen Jahresberichten über deutsche Bühnen fällt von vornherein der Mangel an Vollständigkeit auf. Da fehlt Karlsruhe, dessen Hoftheater unter Felix Mottl eine Hauptpflegestätte des Musikdramas geworden ist, an dem Eugen Kilian als Dramaturg für das Schauspiel anziehende Bühnenbearbeitungen unternimmt; Dresden, das gerade in den letzten Jahren eine Reihe von Uraufführungen zu verzeichnen hatte. In Dresden wurde z. B. ein erster öffentlicher Versuch gemacht mit „Pelleas und Melisande" von Maeterlinck. — Ebenso fehlen Hamburg mit seinem neuen Schauspielhaus, Wiesbaden mit seinen höfischen Prunkvorstellungen, es fehlt endlich Bayreuth! Einen so ins Auge springenden Mangel zu beseitigen, ist für den nächsten Band die dringendste Pflicht des Herausgebers. Die Eigenschaft des Herausgebers als Wiener hat einen weiteren, freilich weniger auffälligen Mangel gezeitigt: den zu großen Raum, der unter den Jahresberichten den Theatern Wiens eingeräumt ist. Es entspricht nicht den wahren Verhältnissen, Berlin auf die Hälfte des Wien gewährten Raumes einzuschränken. Hat sich doch Wien für seine Hofoper einen Leiter aus Hamburg und für sein berühmtes Hofburgtheater einen Berliner Kritiker als Retter verschreiben müssen. Mag auch der Ruf „los von Berlin" berechtigt sein, vorläufig ist Berlin als führende Theaterstadt noch nicht aus dem Sattel gehoben. Abgesehen von diesen Mängeln, ist anzuerkennen, daß es die einzelnen kritischen Jahresberichte an gutem Willen nicht fehlen lassen. Zuweilen nehmen sie sogar einen Anlauf zu dem, was der Herausgeber „Kritik der Kritik" nennt. Aber ich vermisse doch die Weite des Blicks und auch die Tiefe; Perspektiven eröffnen sich selten, die besonderen Einrichtungen der betreffenden Theater werden nicht immer genügend beleuchtet. So nähert sich das Ganze dem Eindruck eines unterschiedslosen Gewoges; markante Erscheinungen wie Bayreuth, Karlsruhe fehlen oder kommen wie das „Deutsche Theater" in Berlin nicht zu ihrem Recht. Gerade mit Hilfe des Stilisierens d. h. der Zurückdrängung des Unwesentlichen könnte die Thalia heilsam wirken. Indem Bayreuth die gebührende Stelle erhielte, würde eine so wichtige Frage wie die, ob der „Parsifal" auch nach Erlöschen des Privilegs der Familie Wagner dem Bayreuther Festspielhaus ausschließlich verbleiben soll, von einem höheren Standpunkt als dem der Tagespresse aus zu erörtern sein. Da müßte im nächsten Jahrgang bei Zeiten aufgerufen werden gegen die Auslieferung des „Deutschen Theaters" in Berlin an Paul Lindau. Hinsicht-

lich der Frage des Weimarer Theaterneubaus müßte sich die Thalia dafür ins Zeug legen, daß der etwaige Neubau nicht einer der sattsam bekannten Berliner oder Wiener Architektenfirmen übertragen wird, sondern einem Künstler, der in der Architektur den Charakter des sogenannten klassischen Dramas wiederzuspiegeln wüßte. So gibt es noch recht viele Fragen von mehr als örtlicher Bedeutung. Vor allem die eine, die mit der „los von Berlin"-Bewegung in Zusammenhang steht: das Bedürfnis eines würdigen Mittelpunktes für das deutsche Theater. Wir haben eine Stadt, die kraft ihrer großen Vergangenheit wie ihrer Lage im Herzen Deutschlands wohl würdig wäre, dieser Mittelpunkt zu werden, wieder zu werden: Weimar.[1]) Wird die Kraft, die Hans Olde und van de Velde an die dortige Kunstschule berufen hat, sich auch des Theaters annehmen? Ich erwarte, daß sich die Thalia künftig der Bedeutung solcher Fragen nicht verschließt, daß sich ihre sämtlichen Beiträge etwa auf der Höhe halten, wie in dem Abschnitt über das Theater der Fremden — ein wirklich fesselnder Abschnitt — der ausgezeichnete Beitrag Roberto Braccos: „Die Schauspieler und die Schauspielkunst in Italien". Derart geschlossene, einheitliche Aufsätze auch über die deutsche Schauspielkunst und das gesamte deutsche Theaterwesen fördern besser als die Berichte über die einzelnen deutschen Bühnen, die in ihrer, allerdings wenig persönlich gefärbten, Zersplitterung dringend einer die Hauptzüge hervorkehrenden energischen Zusammenfassung bedürfen. Nur mittels einer mehr konzentrierenden, stilisierenden Kraft lassen sich meines Erachtens auch die Hoffnungen erfüllen, denen Professor Köster in seiner Einleitung zu den kritischen Jahresberichten Ausdruck gibt. — Den kritischen Jahresberichten über die einzelnen deutschen Bühnen und den Berichten über das Theater der Fremden folgen noch drei Teile: „Die Praxis der Bühne und Verwandtes" mit einigen anregenden Beiträgen, der „Nekrolog", und der verdienstvolle Versuch einer Übersicht über „Die Literatur des Theaters im Jahre 1901". – Mein Wunsch, der „Deutschen Thalia" zweiter Band möge jene so auffälligen Mängel beseitigen, das Gute weiter entwickeln, das Wesentliche aber schärfer hervorgehoben zeigen, kommt nun freilich zu spät, da das verheißungsvoll begonnene Unternehmen wegen des schlechten Absatzes des ersten Bandes leider vorzeitig vom Verleger abgebrochen worden ist. Der Entusiasmus, der einst einen Anton Reiser und Wilhelm Meister zur Bühne trieb, ist heute verflogen. Ganze Kreise unsres Volkes haben sich dem Theater abgewandt, teils weil sie ausschließlich von sozialen und politischen Interessen erfüllt sind, teils weil sie sich angewidert fühlen von einer Stätte, die statt der Kultur dem Mammon dient. Allein wenn der Betrachter der deutschen Theater dort reformatorischen Geist und Kraft nicht findet, so wende er sich an Quellen, über deren Wassern dieser Geist weht. Der Schreiber dieser Zeilen ist kein Anhänger Richard Wagners, er bewundert an Wagner jedoch seinen reformatorischen, ja revolutionären Geist, er kann nicht verhehlen, daß ihm in der 553 Seiten

[1]) Vgl. Ernst Wachler, Wie kann Weimar zu neuer literarischer Blüte gelangen? Weimar 1903.

umfassenden Thalia tieferen Eindruck nur das Sätzlein eines Italieners (Nicolo d'Arienzo) gemacht hat, der in Erinnerung an die vor dreißig Jahren geschehene erste italienische Aufführung des „Lohengrin" schreibt: „Ich konnte die ganze Nacht kein Auge zutun, denn die Stimme des Herolds klang mir immerfort im Ohr." Die Stimme dieses Herolds und der andern großen Verkünder einer verjüngten germanischen Dichtung, Hebbels, Ibsens, klang noch zu wenig in der „Deutschen Thalia"!

Leipzig. Bruno Golz.

Notizen.

Aus Schillers „Wallenstein" („Piccolomini" und „Wallensteins Tod"), sowie aus dessen „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs" (II, 4) ist der in Eger am 25. Februar 1634 mitermordete „Rittmeister" und „Adjutant" Terzky's Neumann besonders bekannt geworden. Becker teilt in seiner „Weltgeschichte" (8. Aufl. 1862 –, 422) mit, daß er am Montage (27. danach) „für seine lästerlichen Reden unter dem Galgen begraben" worden sei.[1] Das K. S. Hauptstaatsarchiv[2] gibt weitere Auskunft über ihn und wird er in dem betreffenden Schriftstücke (Paßangelegenheit) Niemann genannt. In Helmstädt hatte er die Rechte studiert und mit Auszeichnung beendet, Elisabet, die Tochter des Pfarrers M. Johann Brandes zu Gebersleben (Braunschweig), geheiratet und betrieb zu Halberstadt die Advokatur, als ihn Wallenstein in seine Dienste berief. Seine Frau und Kinder waren ihm auch nach Eger gefolgt und mit den ihnen gelassenen Habseligkeiten durch Kursachsen, nach Gebersleben, heimgekehrt. Vor der Katastrofe erscheint Niemann als des Herzogs von Friedland Geheimsekretär.[3])

Blasewitz. Theodor Distel.

* * *

In der Vorrede zu seinem Paradies kommt Kohler nochmals auf die Besprechung zurück, die ich über sein Inferno in den Studien (I, 490 und II, 247) veröffentlicht habe. Sachlich bringt er nichts wesentlich Neues, und so steht nach wie vor Ansicht gegen Ansicht. Dagegen enthält diese Entgegnung persönliche Spitzen, denen die Absicht verletzen zu wollen an der Stirn geschrieben steht. Und darauf sei hier in aller Kürze geantwortet. Ich habe sachlich kritisiert und werde mich nicht verleiten lassen, anders zu schreiben. Ich werde mich aber auch durch keinen Terrorisierungsversuch davon abhalten lassen, meine Überzeugung offen auszusprechen. Kohler mag meine Kritik sachlich mit Gegengründen nach Kräften bekämpfen, aber in Bausch und Bogen über „untaugliche prosaische Ergüsse" und „inferiore Verse" zu schelten, dazu ist er nicht befugt. Er ist gleichgestellte Partei und hat nicht vom Richterstuhl herab abzuurteilen. Weiter einzugehen widerstrebt mir. Es würde mir nicht schwer fallen, auf den groben Klotz einen groben Keil zu setzen. Aber mit Streitreden zu kämpfen wie die homerischen Helden, sagt mir nicht zu. Und wer sich dazu hinreißen läßt, beweist nur, daß ihm bessere Waffen fehlen oder daß der Hieb gesessen hat.

Schwetzingen. Alfred Bassermann.

---

1) Die sonstige Literatur anzuziehen, unterlasse ich. 2) Daselbst befindet sich auch die Meldung der kinderlosen – Max ist nicht geschichtlich – Witwe Ottavio Piccolominis von dessen Tode (10. August 1656). 3) Man vgl. von Webers „Archiv für die sächsische Geschichte" VII (1869), 207 f. Ein Dr. Niemann ist mir in Wittenberg – 1624 – begegnet.

Da es aus räumlichen Ursachen nicht mehr möglich war, die Entgegnung unseres hochgeschätzten Mitarbeiters Artur Farinelli auf Julius Schwerings gegen ihn gerichtete Streitschrift in diesem Hefte zu bringen so sei vorläufig wenigstens das Bedauern über diesen so wenig gerechtfertigten Angriff ausgesprochen und Farinellis Erwiderung angekündigt. Selbst wenn die von Professor Schwering in so ungewöhnlicher Form angegriffenen Aufsätze Farinellis nicht vor mehreren Jahren in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" erschienen wären und die „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" als Fortsetzung der „Zeitschrift" daher Schwerings Angriff auch als gegen sie selbst gerichtet abzuwehren hätten, so müßte an dieser Stelle Schwerings Vorgehen doch als übel angebracht bezeichnet werden. Wenn ein Italiener wie Farinelli an der deutschen Hochschule der Schweiz sich gebildet hat und seine ungewöhnlich umfassende Kenntnis der südromanischen Literaturen in den Dienst der deutschen Literaturgeschichte stellt, ihr ein so vorzüglich förderndes Buch wie das über Grillparzer und Lope de Vega geschenkt hat, so ist es wirklich wenig angebracht, einem solchen mit uns arbeitenden Ausländer aus Dingen einen Vorwurf zu machen, welche bei der von Farinelli geübten literarischen Tätigkeit auf vier Sprachgebieten billiger Weise nicht schwer ins Gewicht fallen sollten. Die Redaktion.

* * *

Alle, welche Handschriften von Briefen von oder an G. E. Lessing besitzen, bitte ich, mir freundlichst Nachricht davon zukommen zu lassen und, wenn irgend möglich, mir die unmittelbare Benutzung der Handschriften für die neue Ausgabe der Briefe von und an Lessing zu gestatten, deren erster Band bereits im Frühling 1903 erscheinen soll.

München, Glückstraße 7, im Oktober 1902.

Professor Dr. Franz Muncker.

Philip S. Allan legt in seinem Buche „Wilhelm Müller and the German Volkslied" (S.-A. aus „Journal of Germanic Philology" II und III) eine hübsche und dankenswerte Untersuchung vor. In der Einleitung behandelt er allerhand allgemeine Fragen, unter andern andeutungsweise die Geschichte des Volksliedes und die der Theorien darüber; hauptsächlich wendet er sich gegen die Auffassung, als ob das Volkslied notwendig alt sein müsse, es sei so gut wie anderes dem Wandel der Zeiten und des Geschmackes unterworfen. Daß Müllers Dichtungen viele Anklänge an alte Volkslieder aufweisen, sei zwar sehr bemerkenswert, aber keine Vorbedingung dafür, daß sie volkstümlich geworden sind. Der erste Hauptabschnitt handelt über das Naturgefühl im Volkslied und bei Müller, der zweite stellt die zahlreichen tatsächlichen Anklänge an das Volkslied fest, die sich bei Müller finden, ein dritter und vierter untersucht sehr eingehend Stil und Syntax. Gelegentlich wird auch das Verhältnis von Müllers Dichtung zur Romantik und zu Heine gestreift, so daß die Schrift für eine Geschichte des Volksliedes und seiner Wirkungen wie für die der Lyrik des 19. Jahrhunderts wohl zu beachten ist.

Breslau. Hermann Jantzen.

Weltgeschichte und Politik
in der italienischen Dichtung vor Dante.

Von

Karl Voßler (Heidelberg).

Die letzte und die bewegteste Epoche des Mittelalters beginnt bald nach dem Jahre 1200. Zwei große Probleme sind es, die nun vor Tagesanbruch der Renaissance noch zum Austrag kommen müssen: die Frage zwischen Staat und Kirche, zwischen Kaiser und Papst, und im Reich des Gedankens: die Frage zwischen Dogma und Aristoteles, zwischen Glauben und Wissen. Beide Male behielt die Kirche Recht: das hochgesinnte Geschlecht der schwäbischen Kaiser erlag, und genau zur selben Zeit wurde die griechisch-arabische Philosophie durch Thomas von Aquino in katholische Fesseln geschlagen.

Von der ganzen stürmischen Gedankenwelt, die diesen großen Doppelkampf begleitet, vernimmt man in der italienischen Dichtung vor Dantes Auftreten kaum einen fernen Wiederhall.

Wir fassen zunächst nur die politischen Kundgebungen ins Auge. — Die Streitschriften, die zwischen dem kaiserlichen und päpstlichen Lager hin und wieder flogen, sind in lateinischer Sprache gehalten, und, obgleich sie mit ihrem leidenschaftlichen und wirkungsvollen Ausdruck einen begründeten Anspruch auf ästhetischen Wert erheben dürfen, so bleiben sie im Grunde doch nur mehr oder weniger offizielle Kundgebungen der kämpfenden Monarchen und ihrer politischen Vertreter. Im übrigen nur hin und wieder ein lateinisches Gedicht, wie die drei guelfischen Gesänge auf den Sieg Parmas (1248), oder die Distichen auf König Manfreds Kunst (ca. 1254), oder einige anonyme Beschimpfungen der römischen

Kurie,[1]) spärliche Reste einer vielleicht nicht weniger spärlichen politischen Tagesliteratur.

Wäre ein tüchtiger Grundstock von volkstümlichen lateinischen Zeitgedichten vorhanden gewesen, so hätte vielleicht auch die vulgärsprachliche Muse sich rascher und mit weniger Mühe der politischen Stoffe bemächtigt. Auch die von Umberto Ronca zusammengestellte politische Dichtung der vorhergehenden Zeiten ist zum größten Teile gelehrt und tritt schon im 11. Jahrhundert mit humanistisch-philologischen Prätensionen auf: so die Libri VII ad Henricum IV des Bischofs Benzo von Alba, so das De bello Balearico des Laurentius Vernensis oder die Gesta per imperatorem Friderichum barbam rubeam, oder das gezierte Gedicht des Magisters Petrus de Eboli auf die Eroberung Siziliens durch Heinrich VI. usw. – alles Leistungen, die ihre Fortsetzung bei Humanisten wie Ferreto oder Mussato finden sollten, nicht bei den vulgären Dichtern des 13. Jahrhunderts. Entschieden populär ist nur noch das Lied auf den Sieg der Pisaner in Afrika (1088), und von jetzt ab tritt die volkstümliche lateinische Dichtung so gut wie ganz zurück – wenigstens in der Überlieferung.[2]) – Oder müssen wir vielleicht umgekehrt aus dem späten Beginn der italienischen Dichtung auf das Vorhandensein einer um so reicheren populär-lateinischen schließen? Angesichts der auffallenden Spärlichkeit des volkstümlichen Elements in der übrigen lateinischen Literatur Italiens ist dieser Schluß wohl kaum berechtigt.

Wenn nun gar der Protonotarius des Kaisers selbst, Pier della Vigna, den Pegasus besteigt und auf seinem „equus debilis et fessus" gegen die Minoritenorden anstürmt und gegen die Prälaten,

quorum vita subditis mortis est origo,

wenn er, der doch der italienischen Rima als einer der Ersten sich bemächtigt hat, gerade jetzt zur lateinischen Vagantenstrofe greift,[3])

---

[1]) Gröbers Latein. Literaturgesch. des Mittelalters im Grundriß der roman. Philol. II, 1, 359. [2]) Über die politische lateinische Dichtung vgl. Gröber a. a. O. S. 404; Jakob Grimm, Gedichte des M. A. auf König Friederich den Staufer in kleinere Schriften III, 1 ff. und U. Ronca, Cultura medioevale e poesia latina d'Italia nei secoli XI e XII, Roma 1892, I, 243 ff. und II passim. Ronca übertreibt den nationalen Wert dieser politischen Dichtungen, die zum großen Teil nur eine rein individuelle oder partikulare, keine kollektive Gesinnung ausdrücken. [3]) Huillard-Bréholles, Vie et correspond. de P. de la Vigne, Paris 1865, S. 402 ff.

als es sich darum handelt, für eine ghibellinische Papstwahl Stimmung zu machen, so dürfen wir wohl annehmen, daß für eine politische Tendenzdichtung in der Volkssprache der Zeitpunkt damals (ca. 1242) überhaupt noch nicht gekommen war. Diese Vermutung wird uns auch durch einen anderen Sänger der sizilianischen Dichterschule bestätigt. Messer Percivalle Doria, der Genuese, der sich in den Diensten Friedrichs II. und Manfreds vielfach politisch und kriegerisch auszeichnete, hat von der Liebe in italienischer Sprache gesungen:

Amor m'à priso
E miso m'à in balia (Antiche Rime volg. I, 476),

für sein kampflustiges Sirventes aber mit dem Gruß an König Manfred hat er, wenn auch nicht die gelehrte lateinische, so doch die höfische provenzalische Sprache gewählt:

Felon cor ai et enic –

vorausgesetzt freilich, daß beide Lieder ein und demselben Verfasser zugehören.[1]) – Soviel ist jedenfalls sicher, daß in der ganzen Kunstlyrik der ältesten Sizilianer sich nur eine einzige greifbare politische Anspielung findet, die dazuhin noch sehr dunkel bleibt.[2]) Dieses Schweigen ist um so merkwürdiger, als die frühesten Vorbilder der Italiener, die Troubadours, schon seit langer Zeit gewohnt waren, ihre politische Leidenschaft in provenzalische Sirventese auszuströmen, um so beachtenswerter, als eines der bedeutendsten politischen Lieder in der provenzalischen Literatur von einem Italiener gesungen wurde, von Sordello aus Mantua, der in seiner wunderbaren Totenklage auf Blacatz die europäischen Fürsten bis aufs Blut gegeißelt hat;[3]) oder, was noch mehr heißen will: in provenzalischer Sprache ruft der piemontesische (?) Troubadour Peire de la Caravana[4]) den Lombarden seinen Alarmruf zu, als Friederich II. im Jahre 1236 gegen den Norden der Halbinsel heranzieht.

[1]) Vgl. Torraca, Studi sulla lirica italiana del duecento, Bologna 1902, S. 129–138 und 211–213. [2]) In der Canzone des Giacomo da Lentini: Ben m'è venuta. Um ihre Deutung haben sich hauptsächlich Borgognoni, Gaspary und Torraca bemüht. Vgl. Torraca a. a. O. S. 18 ff. [3]) Cesare de Lollis, Vita e poesie di Sordello, Halle 1896. [4]) Die italienische Nationalität des Peire de la Caravana ist freilich höchst fraglich. Vgl. O. Schultz, Die Lebensverhältnisse der ital. Trobadors in Z. f. rom. Phil. VII, 182 ff. und derselbe: Ein Sirventes von G. Figueira gegen Friederich II., Halle 1902, S. 57 f.

La gent d'Alamaigna
Non voillas amar,
Ni la soa compaigna
No us plassa usar.
Quar cor mi 'n fai laigna
Ab lor sargotar...
Dieus gart Lombardia,
Boloigna e Milans
E lor compaignia,
Bresa e Mantoans,
C'uns d'els sers non sia,
E l's bons Marquesans.
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz
Peier que compratz,
Si ferm non estatz.[1]

So fehlt es denn neben der reichen ghibellinisch-inspirierten Dichtung auch nicht an guelfischen, man möchte fast sagen: national-italienischen Kundgebungen in der Sprache Südfrankreichs.

Daß aber einheimische politische Dichtung in Italien vor der Mitte des 13. Jahrhunderts gar nicht vorhanden gewesen sei, ist keineswegs anzunehmen. Besonders scheint die nördliche Hälfte der Halbinsel mit ihrem blühenden Städtewesen und ihrem trotzigen Bürgersinn eine örtlichpatriotische Poesie, wie sie in lateinischer Sprache schon seit 924 bezeugt ist,[2] auch verhältnismäßig frühe in italienischem Idiom besessen zu haben.

Ein altes Bruchstück einer um 1198 geschriebenen Chronik berichtet, daß im Jahr 1193 die „prudentissimi milites et pedites" von Belluno siegreich in Casteldardo eindrangen, und daß das Ereignis zu den folgenden Versen Anlaß gab, die vermutlich einem längeren Zeitgedicht angehörten:

De Casteldard havi li nostri bona part
i lo zetta tutto intro lo flumo d'Ard,
e sex cavaler de Tarvis li plui fer
con se duse li nostri cavaler.[3]

Ziemlich viel später ein anderes Zeugnis: im Jahr 1242, berichtet Salimbene, feierten die Einwohner von Reggio Emilia ihren neuen Podestà Lambertesco Lamberteschi aus Florenz mit den Versen:

[1]) Bartoli, Storia della lett. ital. II, 355 ff. Andere Troubadours, wie Peire Vidal, die in guelfischem Sinne dichten, interessieren uns weniger, da sie nicht italienischer Abkunft sind. Über die Stellungnahme und Beziehungen der provenzalischen Dichter zu Friederich II. vgl. Francesco Torraca, Federico II e la poesia provenzale in Nuova Antologia 15. Januar 1895, neugedruckt in Torracas Studi su la lirica italiana del duecento S. 235 bis 341; ferner O. Schultz-Gora, Ein Sirventes von Guilhem Figueira gegen Friederich II., Halle 1902. [2]) Du Méril, Poes. pop. lat., Paris 1843, S. 268. [3]) Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli, Città di Castello, S. 15 f. und Morandi, Origine della lingua ital., 8[a] ediz., Città di Castello 1900, S. 71.

Venuto è'l lione
De terra florentina
Per tenire raxone
In la città regina.[1])

Von der Stadt Siena wissen wir, daß sie einen „joculator" namens Guidaloste mit hundert Soldi bezahlte, „quia fecit cantionem (resp. quandam Ballatam) de captione Tornielle". Ein Ereignis des Jahres 1255.[2]) – Gegen Ende des Jahrhunderts werden die Reste dieser bürgerlichen Stadtpoesie immer häufiger, und es ist nur zu wahrscheinlich, daß der weitaus größte Teil davon überhaupt niemals zur schriftlichen Aufzeichnung gelangte. Aus dem 13. Jahrhundert sei nur noch das epische Sirventes auf die Kämpfe der Lambertazzi und Geremei in Bologna (1264–1280)[3]) und der von Giovanni Villani[4]) fürs Jahr 1282 bezeugte Lamento auf die Frauen von Messina erwähnt.

Aber all diese volksmäßige Dichtung blieb örtlich beschränkt, und wir sind unversehens von der Weltpolitik in die Winkelpolitik geraten. Die großen Ziele, und die großen Fechter im Duellum zwischen Monarchie und Kirche: Friederich II., Papst Gregor IX. und Innocenz IV., sie steigen unseres Wissens nie herab in den Gesichtskreis italienischer Zeitgedichte. Wie im trojanischen Kriege hoch über den Wolken die Götter sich streiten, während die Schlacht der Sterblichen im Mäandertale sich in zahllose Nah- und Einzelkämpfe zerstückelt, so, scheint es, wurde im italienischen Mittelalter über die Köpfe des vulgärredenden Volkes hinweg um Szepter und Tiara gekämpft, während der Italiener immer nur die augenblicklichen Wechselfälle des Kleinkriegs gewahr wird, nur hin und wieder, wie aus einer Wolke, den Schlachtruf oder den eisernen Arm eines Kaisers, eines Papstes verspürt. Nicht aus dem beschränkten Gebrauch der Vulgärsprache heraus kann die Beschränktheit politischer Kundgebungen in der italienischen Dichtung erklärt werden, sondern nur aus der Beschränktheit des politischen Blickes.[5]) Dementsprechend

[1]) Chronic. S. 58 in Monum. histor. ad Prov. Parmensem et Placentiam pertinentia. Tom. III. Parma 1857. [2]) D'Ancona e Bacci, Manuale della lett. ital. I Bd. 4a ediz. Florenz 1896, S. 25 f. [3]) Casini, Rime dei poeti Bolognesi del sec. XIII. Bol. 1881 (scelta di curiosità letterarie Bd. 185), S. 197–226. [4]) Chronic. VII, LXVIII. Weitere Zeugnisse bei Bartoli, Storia della lett. ital. II, 238 f. [5]) Die abweichende Auffassung Gasparys (Die sizilianische Dichterschule, Berlin, 1883, S. 20 f.) habe ich in einem Vortrag auf dem Breslauer Neuphilologentag 1902: Wie erklärt sich der späte Beginn der Vulgärliteratur in Italien? zu widerlegen versucht.

tritt auch in der Geschichtschreibung die Weltchronik weit zurück hinter der reichen italienischen Lokalchronik.

Den Flügelschlag der Weltgeschichte hat vor Dante kein italienischer Dichter gefühlt.[1]) Als Guittone von Arezzo, der erste politische Sänger Italiens in größerem Stil, die Niederlage des guelfischen Florenz (1260 Monteaperti) erlebt, da wurmt ihn nichts so tief, als die Demütigung der befreundeten Stadt im Angesicht des Nachbarortes Siena.

Conquis' è l'alto Comun fiorentino
e col sanese in tal modo à cangiato,
che tutta l'onta e el danno, che dato
li à sempre, como sa ciascun latino,
Li rende, e i tolle 'l prode e l'onor tutto:
ché Monte Alcino ave abattuto a forza,
Monte Pulciano miso en sua forza
e de Maremma a Laterin' à el frutto.
Sangimignan, Pogibonize e Colle
e Volterra e'l paiese a suo tene,
e la campana e l'ensegne e li arnesi
e li onor tutti presi
àve, con ciò che seco avea di bene:
e tutto ciò li avene
per quella schiatta che più ch'altra è folle.[2])

Was der Tag von Monteaperti sonst noch für Folgen haben mochte, kümmert ihn wenig; sein Campanilismus sieht nicht viel weiter als die toskanische Sprachgrenze reicht.

Wie anders spiegelt sich in den Liedern der provenzalischen Troubadours die Weltgeschichte! Man erinnere sich nur des berühmten Sirventes von Guillaume Figueira:

Roma, mal labor
Fa'l papa, quar tensona
Ab l'emperador,
Ni'l dreg de la corona
Li met en error,
Qu'a sos guerriers perdona,
Et aitals perdos,
Qui non siec razos,
Roma, non es bos,
Ans qui'l ver en razona
Es trop vergonhos.[3])

Auf solche Kundgebungen hin beteiligt sich sogar das weibliche Geschlecht in der Provence am politischen Kampflied, und

[1]) Oder nur solche, die in so unmittelbarer Fühlung mit provenzalischem Geist und mit provenzalischer Dichtung gestanden haben, daß sie sich ihrer Muttersprache überhaupt nicht bedienen wollten. [2]) Le Rime di Fra Guittone d'Arezzo ed. Fl. Pellegrini, Bologna 1901, S. 316 ff. [3]) Raynouard, Choix des poés. orig. des Troubadours, Tome IV, Paris 1819, S. 309—318.

Germonde, eine Dame aus Montpellier, erwidert dem ghibellinischen Troubadour:

Roma, folh labor
Fa qui ab vos tensona;
De l'emperador
Dic, s'ab vos no s'adona,
Qu'en gran deshonor
Ne venra sa corona,
E sera razos.
Mas pero ab vos
Leu troba perdos
Qui gen sos tortz razona,
Ni n'es angoissos.[1])

Und in Deutschland umfaßt unser Walter von der Vogelweide die Geschicke der Christenheit mit so weitem Blick, daß die Literarhistoriker darüber geradezu in Verlegenheit geraten und den politischen Einzelfall, den äußeren Anlaß seiner meisten Sprüche gar nicht mehr zu erkennen vermögen – so sehr hat der Dichter alles Örtliche und Zufällige von seinen Betrachtungen abzustreifen gewußt. Ein Spruch wie der folgende kann auf das ganze spätere Mittelalter Anwendung finden, mag er nun gegen Innocenz III. oder gegen einen andern Papst gerichtet sein.

Künc Constantîn der gap sô vil,
als ich ez iu bescheiden wil,
dem stuol ze Rôme, sper kriuz unde
Zehant der engel lûte schrê: [krône.
„ouwê, ouwê, zem dritten wê!
ê stuont diu kristenheit mit zühten
Der ist ein gift nu gevallen, [schône:
ir honec ist worden zeiner gallen.
daz wirt der werlt her nâch vil leit."
alle fürsten lebent nu mit êren,
wan der hoehste ist geswachet:
daz hât der pfaffen wal gemachet.
daz sî dir, süezer got, gekleit.
die pfaffen wellent leien reht verkêren.
der engel hât uns wâr geseit.[2])

Um zu solcher Höhe des Standpunkts zu gelangen, muß man gewandert sein, muß fremde Länder gesehen haben, muß sich als Vasall des Weltreichs fühlen und dennoch auf der breiten Grundlage eines weitherzigen Nationalgefühles stehen, wie es sich mit Stolz zugleich und mit Toleranz in den wunderbaren Worten offenbart:

Ich hân lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
Übel müeze mir geschehen,
künde ich ie mîn herze bringen dar
Daz im wol gevallen
wolde fremeder site. [strite?
nu waz hulfe mich, ob ich unrehte
tiuschiu zuht gât vor in allen.[3])

Eines derartigen Nationalgefühls ist der Italiener des 13. Jahrhunderts nicht fähig. Ihm daraus einen Vorwurf zu machen, wäre im höchsten Grade ungerecht; fand er sich doch vor die bittere

[1]) Raynouard, Choix des poés. orig. des Troubadours, Tome IV, Paris 1819, S. 326. [2]) Die Gedichte Walters von der Vogelweide, ed. Paul 69,46. [3]) Ebenda 52,17.

Entscheidung gestellt, entweder als Ghibelline auf seiten des Kaisers zu treten: und dann mußte er die Fremdherrschaft befürworten und konnte schließlich in den Geruch eines Landesverräters geraten, und der guelfische Dichter konnte ihm mit gutem Rechte die schrecklich höhnenden Worte ins Gesicht schleudern:

E poi che li Alamanni in casa avete,
Servitei bene, e faite vo mostrare
Le spade lor, con che v'àn fesso i visi,
E padri e figliuoli aucisi:
E piaceme che lor degiate dare,
Perch'ebbero en ciò fare
Fatica assai, de vostre gran monete.[1]

Entschied sich der Italiener aber für die guelfische Partei, so geriet er unvermeidlich ins Schlepptau der päpstlichen Politik, die für nationale Ziele fast gänzlich gleichgültig, ihn in die engen Kreise eines mißtrauischen Partikularismus trieb. Selbst das berechtigte Hochgefühl des lateinischen Kulturvolks dem nordischen Barbaren gegenüber kommt, obgleich zweifellos schon lange vorhanden und bezeugt, in der italienischen Dichtung des 13. Jahrhunderts, soweit wir sie kennen, zunächst nicht zum Ausdruck. In der lateinischen Literatur aber, wo wir es schon frühe feststellen,[2]) erscheint dieser historische Nationalstolz notwendigerweise getrübt durch die Tatsache der politischen Entmündigung Italiens. Eine wahre und allgemeine Freude am germanischen Kaisertum, obschon es sich das römische nannte, konnte somit nicht Platz greifen.

Immer von dem begrenzten Standpunkt der unmittelbaren, eigenen Interessen aus werden die Händel der Welt beobachtet, und die jeweiligen Aussichten für Guelf oder Ghibelline abgewogen. Mit dem nüchternen Blick und der neugierigen Ungeduld eines Spekulanten, der auf Sieg oder Niederlage seinen Einsatz gemacht hat, wird der Zug des letzten Hohenstaufen verfolgt. Man lese die Sonettenstreite der toskanischen Dichter, die in Erwartung des Jahres 1268, je nachdem sie Guelf oder Ghibelline sind, auf Karl oder Konradin wetten. Es ist eine politische Kannegießerei der bürgerlichsten Art, veranstaltet von kleinen Leuten, Notaren und Handwerkern. So gewitterschwanger die Luft war, sie hat keinen einzigen poetischen Funken erzeugt.

[1]) Guittone d'Arezzo a. a. O. [2]) Schon am Ende des 10. Jahrhunderts findet es ein Mönch des Klosters St. Andrea empörend, daß das lateinische Rom einem Sachsenkönig unterstehen soll. Chronicon Benedicti, Mon. Germ. Hist. Script. Pertz III.

Monte Andrea[1]) ruft den Ghibellinen zu:

Giente folle, di cui fate tale festa?
or non sapete come Carlo paga
in uno punto chi gli è incontro o rintoppa?
amico, ora ti lega al dito questa:
la nostra giente è di combattere vaga,
sì che de' tuoi avranno solo la groppa.
me par mill'anni pur che siano al campo;[2])
chè ben avrete, ghebellini, ta scoppio,
giamai d'alchuno non si ranoda pezo.

Und Schiatta di Messer Albizo Pallavillani erwidert ihm in denselben Reimen:

Il nostro core è diritto in tale festa,
nè per temenza da noi si dispaga,
e certi siemo vostra fia la loppa.
vostra speranza, bene vedemo questa.
in tutto troverasi al dietro il divaga
de gioco inanzi, sì m'arete in groppa.
tostamente fia „l'angnello" in campo;
non piaceravi molto cotale coppio,
convene c'ongne altro ne ricieva spezo.

---

[1]) Die Tatsache, daß Monte in guelfischem Sinne dichtet, wird mißachtet von denjenigen, die ihn mit einem gewissen Monte Andrea di Ugo Medici identifizieren. Dieser letztere erscheint in den Jahren 1268 und 1280 unter den verbannten Ghibellinen. Daß derselbe Mann einige Monate vorher das Lob Karls von Anjou gesungen habe, ist nicht wohl anzunehmen. Zingarelli (Dante, Vallardi, Milano S. 39) ist darum auf den Verdacht gekommen, es handle sich in den folgenden Sonettenstreiten nur um ein Spiel. Bevor man dieser Vermutung Raum gibt, wird man aber doch eher die Identität des Dichters mit Monte Andrea Ugonis fallen lassen. Monaci hat diese Identität seinerzeit (a. a. O.) auch nur als möglich dargestellt. Erst bei Torraca (a. a. O. S. 161) wird sie unversehens zu einer bekannten Tatsache.

[2]) Zu diesen Versen bemerkt D'Ancona (Nuova Antologia IV, 25. 1867): „Nel contrasto poetico gli animi si esacerbono e si infiammano alla pugna delle armi, e la feroce gioia della mischia e l'odio partigiano si sentono tutti in un verso che ricorda gli accenti del serventese di Beltram dal Bornio:

mi par mill' anni pur che siamo al campo!"

Zweifellos ist aber mil Monaci siano nicht siamo zu lesen, und damit bekommt die Sache ein anderes Gesicht. Das Heer des Karl von Anjou ist kampfesmutig — der Dichter keineswegs. Es liegt sogar eine gewisse Komik darin, daß diese Sonettisten sich nicht am eigenen Mut, sondern an dem ihrer Parteigenossen laben.

Und Herr Cione, der kluge Notar, bemerkt mit spießbürgerlicher Miene:

A quello sengnore, cui dài tale nominanza
che non credi nel mondo trovi pare,
credo ti porti più che senno eranza;
or si parà se porà contastare
a quelli che de la Magna su posanza
presentemente la viene a mostrare;
vedremmo se, come di', Carlo di Franza
l'atenderà col suo folle orgogliare.
Che se l'atende, sì com ài contato,
da tutti i suoi pecati penitenza
averà, e questo ci è profetezato.
Chè molti sagi loro sperienza
n'ànno fatto, che così ànno trovato;
ma Carlo fugierà per la temenza.

Man hört es diesen flauen Versen an, wie sehr die zänkischen Dichter auf den Kampfesmut der fremden Herrn vertrauen, wie wenig auf ihre eigene Begeisterung. Wohl sagt einer unter ihnen:

le batalglie nom sono come sonetti,

aber dennoch erhitzen auch sie sich in ihrem Wortgefecht; leider werden ihre Verse dabei immer kälter, immer vertrakter und künstlicher, und das politisch-poetische Turnier endigt in einer kläglichen Silbenstecherei, als müßte derjenigen Partei der Sieg gehören, die der gemeinsamen Muttersprache die meisten Glieder bricht.

Wem gebührt hier der Triumf? Dem Ghibellinen Lambertuccio mit seinem

però averò e terò a mente:
nom pera impera mente
per sonetti netti detti a mente:
Carlo non Carlo smente,
move e rimove ove mai non mente?

oder dem Monte Andrea mit seinem

ma li colpi mortali fiaro a qua-
ndo giungnerà qua
la giente che contra Carllo serà aqua,
torà la vita la qua-
ntità, sia asai che dicie pur: dà qua.[1])?

Nur ein einziger poetischer Gruß von einiger Wärme des Gefühls ist unseres Wissens dem deutschen Konradin auf italienischem Boden und in italienischer Sprache geworden: die hübsche Canzone:

[1]) Antiche Rime volgari V, 77—79 und 186—202 und Monaci, Crestomazia ital. S. 261—271.

„Alegramente e con grande baldanza.“ Zwar ist sie mit ihren persönlichen Anspielungen nicht immer verständlich, aber aus der letzten Strofe und aus dem Congedo spricht mit einfachen Worten eine ungeheuchelte Freundschaft. Doch siehe, das Lied stammt gar nicht von einem Italiener, sondern von dem Spanier Don Enrique, Bruder Alfons des Weisen von Castilien, also von einem Mann, der durch persönliche Beleidigung von seiten des Hauses Anjou dem schwäbischen Fürsten in die Arme getrieben wurde.[1])

Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß in jenen Tagen des aufregenden und leidenschaftlichen Kampfes nicht auch andere Dichter sich mit den Staufen oder mit den Anjous beschäftigt hätten. Man lese die Bestimmung, die am 20. Dezember 1269 der Rat von Perugia traf:

„Quicunque fecerit cantionem contra regem Karolum vel dixerit vel cantaverit vel aliquam iniuriam contra eum dixerit, solvat pro qualibet vice. C. libras den. et si non posset solvere dictam penam, amputetur ei lingua secundum quod amputari debet nitezantibus (?) pro Churradino ex forma Statuti. Et hoc banniatur quolibet mense per civitatem et burgos.“[2])

Auch in andern Städten mag es an politischen Schmäh- oder Lobesliedern nicht gefehlt haben; aber man täusche sich nicht über die Triebfeder solcher Gesänge und solcher Verbote. Nicht die Sorge ums Wohl oder Wehe der Fürsten, nicht die Politik der Fremden, sondern die eigene Stadt- und Hauspolitik hat den Spielleuten und Bürgern ihre Verse, den klugen Ratsherrn ihre Erlasse ins Ohr geflüstert. Man trachtete und dichtete sich selbst zuliebe, und dem Herrn von Anjou zuliebe nur nebenbei und solang es der Mühe lohnte.

Nicht viel besser als der obige Sonettenstreit ist ein anderer zwischen Monte Andrea und einem Anonymus. Hier handelt es sich um die Kandidatur des Königs Alfons von Castilien und Richards von Cornwall auf die Kaiserkrone und um Friederichs von Meißen Ansprüche auf das sizilianische Königreich; und auch hier wieder geht die Neigung der Dichter eher auf theoretisches Diskutieren und Politisieren als auf leidenschaftliches Agitieren und Kämpfen.

---

[1]) Den Text und die Literatur darüber bei Monaci, Crestomazia S. 271 f.
[2]) Angeführt nach Torraca a. a. O. S. 160.

Der Eine von ihnen spricht es geradezu aus, daß ihm Parteihaß den Blick nicht trüben soll:

ed io per caldo di parte sì non ardo
che tutto il vero non volglia mentoare.[1])

Also nicht die Dichter sind verantwortlich zu machen für ihre kühlen Verse, sondern eben der Mangel einer starken Leidenschaft, eines echten Hasses oder einer echten Liebe für die Großen des Auslands. Selbst den Heldentod des Königs Manfred hat kein Lied gefeiert, oder doch kein gutes Lied, sonst wäre es den Sammlern kaum entgangen.

Und der Tod Konradins wurde nur in provenzalischer Sprache beweint von dem Venezianer Troubadur Bartolomeo Zorzi (ed. E. Levy, Halle 1883). Gegen Anfang des 14. Jahrhunderts – vielleicht auch noch in den letzten Jahren des 13. – erweitert ein guelfisch gesinnter Versifikator in Toskana den Trésor des Brunetto Latini und schaltet unter anderem die Erzählung vom Untergang des Staufenhauses ein.[2]) Daß er für die Nachkommen Friedrichs II. nicht viel übrig hat und ihren Tod in trockenen Versen berichtet, braucht uns nicht zu wundern; daß er die Verleumdung, Manfred habe seinen Bruder Konrad vergiften lassen, mit hämischen Worten wiedergibt:

Ma vollesi per vero dire
Che Manfredi il fece di veleno morire,

ist schließlich auch nichts Überraschendes. Viel bemerkenswerter ist es für uns, daß dieser trockene Reimer selbst den Schutzpatron seiner Partei, selbst Karl von Anjou, in keinem einzigen Verse zu verherrlichen weiß. Höchstens, daß er von ihm sagt:

Con llui veramente la mano di Dio era

oder:

E fu poi il conte Charlo di Provenza
Da la Chiesa, per sua sentenza,
Sì come chanpione della Chiesa e dengno,
Coronato di Sicilia e del Regno

und am Vorabend der Schlacht bei Tagliacozzo heißt es von ihm:

Lo re Charlo era di franco coraggio.

---

[1]) Monaci, Crestomazia S. 259 f. [2]) A. D'Ancona, il Tresoro di Brunetto Latini versificato in den Atti della R. Accad. dei Lincei, ser. IV. Classe di scienze morali etc. Roma 1888, IV, 111 ff. – Über die Stellungnahme anderer, ausländischer und italienischer Dichter zu Karl I. von Anjou vgl. Carlo Merkel, L'opinione dei contemporanei sull' impresa italiana di Carlo I d'Angiò. Ebenda S. 277 ff. und K. Bartschs Anhang zu Schirrmacher, Die letzten Hohenstaufen, Göttingen 1871.

Das ist alles. Am sprechendsten aber offenbart sich die kühle Gesinnung und der gleichgültig selbstverständliche Ton des Erzählers in den nackten Worten, die den Ausgang des Tags von Tagliacozzo berichten:

E ssì *prevaluit* il re Charlo quelo giorno.

Nun mag ja der Verfasser dieser Verse den Ereignissen schon etwas ferner gestanden haben, oder er mag eine Chronik, vielleicht eine klerikale Chronik, einfach ausgeschrieben haben, oder die lehrhafte Absicht des Trésors oder das eigene künstlerische Unvermögen konnten ihn zu diesem trockenen Tone zwingen – trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß man sich für die fremden Herren, welcher Partei sie immer angehören mochten, schwerlich begeistern konnte.

Derselbe Chiaro Davanzati aber, der in dem obengenannten Sängerkrieg mit einem recht mittelmäßigen Sonett figuriert, wird mit einem Male zum begeisterten Dichter, sobald sich sein Auge von den fremden Fürsten hinweg auf sein geliebtes Vaterland wendet:

Ai dolze e gaja terra fiorentina!

Dieses Gedicht fehlt kaum in einer italienischen Antologie, und gleich daneben pflegt das leidenschaftliche welfische Hohnlied des sonst so trockenen Pedanten Guittone zu stehen:

Ai lasso! or è stagion di doler tanto —

eine Leistung, an der sich Dante nicht zu schämen brauchte. Auch weniger bekannte Sänger gelangen zu spontanem Ausdruck, sobald sie von inneritalienischem Parteiwesen handeln. Das Sonett an Pacino Angiolieri aus Florenz, mit dem sich ein guelfischer Anonymus über das Treiben der Ghibellinen beklagt, ist nicht ohne Kraft und Nachdruck empfunden:

Lo nome a voi si facie, ser Pacino,
c'avete, e megliorare nom si poria;
ché noi vedemo il mondo andare al chino,
perché la pacie non à sengnoria.
in gran bocie venuto è l ghebellino,
onde la terra nabissare ne dovria;
ché morto e divorato ànno il giardino,
da poi che venne ne la loro ballia.
Colte ne sono le rose e le viuole,
ed èvi nata cota e coregiuola:
cierto bene credo vi paja pecato.
Marvilglia mi fo, se non vi duole
di quelli che vivono d'imbolio di suola
ed ànno fatto ciascuno di sé casato.[1])

[1]) Antiche Rime volg. V, 96 und Monaci, Crestomazia S. 284.

Die drei politischen Dichter in Pisa aber: Pannuccio dal Bagno, Lotto di Ser Dato und Bacciarone, die sich in ihren Canzonen[1]) über das schlechte Regiment der ghibellinischen Signoria ihrer Stadt beklagen, konnten sich freilich nicht zu wahrer Poesie erheben, obgleich der besungene Gegenstand ihre allerpersönlichste Leidenschaft hätte erregen müssen. Zwei von ihnen haben nämlich aus politischen Gründen sogar im Kerker gesessen. Die pisanische Dichterschule ist aber ohnedem als eine der verzwicktesten und unwahrsten in der Literaturgeschichte bekannt, und es braucht uns kaum zu befremden, wenn sie selbst im Unglück nicht die wahren Herzenstöne finden konnte.

Trotzdem bleibt es wahr, was schon Gaspary richtig erkannte und aussprach mit den Worten: „Eine solche Art der Dichtung ..., welche sich mit realen Gegenständen und Ereignissen, mit den politischen Händeln anstatt mit den Schmerzen fingierter Liebe beschäftigt, tritt auch schon aus dem engen Rahmen der ältesten Lyrik heraus und ist ein bedeutender Schritt zur Selbständigkeit und Befreiung von fremdem Einfluß; es ist der Beginn einer neuen literarischen Richtung." Ich glaube, man kann noch genauer unterscheiden und hinzufügen: ganz besonders in der Liebe zur Heimatstadt und im Haß gegen die nebenbuhlerischen Nachbarstädte, im Lokalpatriotismus und im Parteigeist, hier haben wir diejenige Inspirationsquelle, die neben der religiösen Bewegung des Franziskanertums vielleicht den mächtigsten und echtesten lyrischen Impuls in der mittelalterlichen Dichtung Italiens gegeben hat. Der Umstand, daß Männer wie Guittone d'Arezzo, die doch so stark unter provenzalischem Einfluß gestanden haben, gerade in der politischen Dichtung ihre eigenen Wege gehen, ist für die Ausschließlichkeit und für die Selbständigkeit ihres bürgerlichen Gewissens ein schlagender Beweis. Und wenn wir den weltgeschichtlichen Blick der Troubadours bei ihnen vermissen, so finden wir anderseits, daß sie in engerem Rahmen eine politische Lage weit sicherer zu beobachten und zu beurteilen vermögen, als die südfranzösischen Ritter, deren vielseitige Interessen durchaus nicht immer von entsprechender Klarheit und politischer Einsicht begleitet werden. Eine ganz gleichartige Beobachtung hat Merkel an den zeitgenössischen Chronisten Italiens gemacht, die,

[1]) Valeriani-Lampredi, Poeti del primo secolo, Firenze 1816, I, 356, 390 und 412. Vgl. auch A. Gaspary, Die sizilianische Dichterschule, Berlin 1878, S. 19 f. [2]) Die sizilian. Dichterschule S. 23.

wie er sagt, „mitten im praktischen Leben stehend, ihre Hauptsorge den Interessen der eigenen Stadt zuwenden und sich in ihrer augenblicklichen Stellungnahme zu den Geschehnissen durch die schwankende und ränkevolle Politik ihrer Stadtgemeinde bestimmen lassen" (a. a. O. S. 279). – Kurz, an Stelle der romantischen und sympatetischen Gefühlspolitik des Ritters haben die italienischen Bürger schon lange vor Machiavelli den verstandesmäßigen Gesichtspunkt des Zwecks gesetzt.

Gegen Ende des Jahrhunderts vereinigen sich aber auch in Italien die beiden Leidenschaften: die politische und die religiöse, und zwar in der wilden und fürchterlichen Satire des Fra Jacopone da Todi gegen Bonifaz VIII.:

Locifero novello a sedere en papato,
lengua de brasfemia che'l mondo ài envenenato,
che non se trova spetia bruttura de pecato
là 've tu se' enfamato; vergogna è profirire!

Ponisti la tua lengua contra la relione
a diciare brasfemia sença nulla rascione,
e Dio si t'à sormesso en tanta confosione,
che on 'om ne fa cançone tuo nome a malidire.

O lengua macellara a diciare villania,
remproperar vergogne con grande brasfemia,
nè emperator nè rege, chevelle altro che sia,
da te non se partia sença crudel firire.[1])

Solche Worte, obgleich in der landschaftlichen Mundart Umbriens befangen, erheben sich geradezu zu weltgeschichtlicher Bedeutung. Die Höhe des Standpunktes aber hat der Franziskanermönch nicht auf dem Wege politischer Betrachtung erklommen, nein, er wird ausschließlich von seinem religiösen Fanatismus emporgerissen. Erst nachträglich und unbewußterweise gelangt seine Satire auch zu politischem Wert, insofern sie sich auf einen Menschen richtet, der beides, Staat und Kirche, in sich vereinigt.

Es muß daran festgehalten werden, daß in der Sfäre der reinen Politik die italienischen Dichter vor Dante nur örtliche und Sonder-Interessen zu gelungenem künstlerischem Ausdruck bringen. Für Kaiserreich und Weltpolitik aber fehlt der Sinn und darum auch

[1]) Text nach Monaci, Crestomazia S. 474 f. Über die politisch-religiöse Stellung Jacopones vgl. D'Ancona, Studj sulla lett. ital. de' primi secoli, Ancona 1884, S. 51—87.

die poetische Note. Wenn je einer dieser wackeren Kirchturmspoeten sich zu weiterem Ausblick hinaufschwingt, so geschieht es nur, weil der Kirchturm seiner Stadt in die Höhe gewachsen ist und eine größere Fernsicht erlaubt. Dem Bürger des meerbeherrschenden Genuas wird die ganze Welt zu einem Genua:

e tanti sun li Zenoexi che unde li van o stan
e per lo mondo si destexi, un atra Zenoa ge fan.[1])

Alessandro d'Ancona hat in einer trefflichen Arbeit: „La politica nella poesia del secolo XIII e XIV" denselben Gegenstand, den wir hier erörtern, schon im Jahr 1867 in weiterem Rahmen und mit gründlicher Sachkenntnis behandelt. Wenn ich trotzdem die poetischen Zeugnisse des 13. Jahrhunderts, die in der Hauptsache die gleichen geblieben sind, einer neuen Betrachtung unterziehe, so läßt sich dieses Wagnis einem so bedeutenden Forscher gegenüber nur dadurch rechtfertigen, daß ich vor Kenntnisnahme seiner Arbeit schon zu wesentlich verschiedenen Ergebnissen gekommen war, und daß ich nach wie vor meine abweichende Auffassung beibehalten zu müssen glaube. Die Verschiedenheit der Ergebnisse scheint mir in diesem Fall auf der Verschiedenheit des angewandten Verfahrens zu beruhen.

D'Ancona eröffnet seine Studie mit den Worten: „Die historische Dichtung ist in verschiedener Weise zu behandeln, je nachdem man sie von der literarischen oder von der politischen Seite betrachten will. Im ersten Fall wird der Kritiker, geradeso wie bei jeder anderen poetischen Form zu untersuchen haben, wie und wo diese Dichtung ihre künstlerische Vollendung erreichte, und welcher Art die Bedingungen der Dichtungsgattung selbst, die Bedingungen der Zeiten und der Geister gewesen sind, die in einem gegebenen Augenblick zur Blüte oder zum Niedergang geführt haben. Im zweiten Fall wird der Kritiker bestrebt sein, aus der historischen Dichtung all

[1]) So zahlreich sind die Genuesen und so verbreitet durch die Welt, daß wo sie gehen und stehen, sie ein neues Genua schaffen. Archivio Glottologico II, 312. [2]) Nuova Antologia IV, 1—52 und VI, 1—30 und 735—762. Eine andere Arbeit: G. B. L. Pandiani, Il sentimento patrio dai primordii delle lettere italiane al secolo XVI, Cremona 1883, ist vollkommen wertlos und schon vom Giornale storico della lett. ital. III, 287 f. gebührend gerichtet worden.

jene Zeugnisse und Beweise zu entnehmen, die imstande sind, nicht so sehr die geschichtlichen Einzeltatsachen zu erleuchten als vielmehr die idealen und verborgenen Gründe der bedeutendsten Fakta, sowie die Gesinnungen und Anschauungen der Zeitgenossen. – Wir wollen die historische Dichtung Italiens von diesem zweiten Standpunkte aus betrachten und wollen der Reihe nach jedes poetische Denkmal in der Weise verwenden, daß es uns zur richtigen Erkenntnis der Nationalgeschichte in ihren intimsten Gründen verhilft."

Schwerlich wird dieser Weg zum Ziele führen. Wer aus der Dichtung heraus die politische Anschauung und Stimmung eines Zeitalters erkennen will, darf keinesfalls auf die ästhetische Betrachtung verzichten. Ein schlechtes politisches Gedicht ist, selbst als geschichtliches Zeugnis genommen, nicht gleichwertig mit einem guten. Wenn wir vollends bei ein und demselben Künstler, z. B. bei Chiaro Davanzati beobachten, daß er eine gewisse politische Tatsache in kühlen und gekünstelten, eine andere aber in wahrhaft poetischen Versen behandelt, wenn sich ähnliche Beobachtungen bei zeitgenössischen Dichtern, z. B. beim Anonymus in Genua oder bei Guittone wiederholen, so ist es eben gerade erst die Vereinigung der ästhetischen mit der historischen Untersuchung, die uns den empfindlicheren Gradmesser der politischen Gefühle geliefert hat.

Aber trotz des guten Willens ist D'Ancona, dank seinem feinen Forschersinn, nicht in der Lage, die ästhetische Betrachtung vollständig zu unterdrücken, und gleich zu Anfang wird er gewahr, daß eine gewisse Art erzählender politischer Dichtungen, wie z. B. die Destructio civitatis Bononiae oder der Centiloquio Puccis, zur „ästhetischen Mangelhaftigkeit verdammt zu sein scheinen" und daß sie eben darum zu seiner Studie nicht verwendbar sind. Aber wieso das? Etwa nur weil die Dichtung, rein episch angelegt, des lyrischen Elementes entbehrt? etwa weil sie nur erzählt wie D'Ancona meint? Nein, weil sie schlecht, interesselos, farblos erzählt, weil sie von einem spielmannsmäßigen Mestierante stammt, nicht von einem inspirierten Politikus. Hat doch der Anonymus in Genua die Seeschlacht bei Scurzula (1298) ebenfalls Punkt für Punkt in ihren Tatsachen berichtet, aber wie bedeutungsvoll werden auch die kleinsten Geschehnisse und sogar die Zahlenangaben in seiner hastigen, kurzatmigen Erzählung, und hätte er die lyrischen Ergüsse ganz unterdrückt, es wäre sicher nicht zum Nachteil des Gedichts gewesen. Das Wie der Erzählung genügt

uns vollständig, um den Wert zu erkennen, den das Was im Geiste des Dichters gehabt hat.

Das Wie ist aber nichts anderes als das ästhetische Kriterium; und wer darauf verzichtet, mißt einer politischen Dichtung dieselbe Gültigkeit wie einer statistischen Urkunde oder einer geographischen Karte bei. So hat denn auch D'Ancona manche Lieder, z. B. die Tenzonen der toskanischen Dichter oder den lateinischen Panegyrikus auf König Robert in ihrer Beweiskraft nicht unerheblich überschätzt.

Was er in der historischen Poesie vor allem zu finden glaubt, ist der Gedanke nationaler Einheit und Freiheit; und daran ist noch etwas ganz anderes schuldig als die historische Methode: nämlich das historische Jahr 1866. D'Ancona glaubte damals den richtigen Augenblick gekommen, um eine Geschichte des italienischen Nationalgefühls in der Dichtung zu schreiben (S. 6): als italienischer Bürger hat er recht gehabt, als Gelehrter mag er sich geirrt haben – ein großmütiger Irrtum, der ihm nur Ehre macht.

Dennoch hat D'Ancona vollkommen erkannt, daß der nationale Gedanke erst im 14. Jahrhundert und erst nach Dante zum positiven poetischen Ausdruck gelangt. Der Nachweis, den er zu erbringen sucht, ist vielmehr der, daß ein italienisches Nationalgefühl latent schon in der jeweiligen Parteinahme für Kaiser oder Papst, in den Klagen über das Exil der Kirche und über das Fernsein des Kaisers enthalten sei. Zweifellos liegt all diesen Kundgebungen — die übrigens im 13. Jahrhundert so gut wie ganz fehlen – etwas Gemeinsames zu Grunde: die Unzufriedenheit mit der untergeordneten Stellung Italiens, eine Art unbewußten Nationalgefühles, unbewußt insofern die politischen Ziele noch ganz verschiedene und unter sich geradezu entgegengesetzte, vielfach sogar antinationale sind. Ist es doch vor allem die Kaiseridee und die Papstidee gewesen, die das Erstehen des nationalen Gedankens verzögert hat. Die lebenskräftigste Wurzel des Nationalgefühles scheint mir darum nicht hier zu liegen, nicht in den großen feudalen und priesterlichen Träumen, nicht in den Terzinen der göttlichen Komödie, sondern in dem kleinen, heldenhaften und beschränkten Lokalpatriotismus und in den ungehobelten aber tüchtigen Versen braver Dunkelmänner. Die rechtmäßigen Eltern der italienischen Freiheit sind Bürgersleute, keine Ritter und keine Priester. Nur einen einzigen vornehmen Paten hat

das Kind gehabt: einen alten Römer aus der Zeit der Republik, den Humanismus.[1])

Der Dantesche Dux und Veltro kann darum schwerlich mit dem Principe Machiavellis oder mit dem Re possente Niccolinis als wesensverwandt auf eine und dieselbe Entwicklungslinie gesetzt werden, selbst nicht, wenn man, wie D'Ancona möchte, von den zufälligen Formen des politischen Gedankens absieht und nur die Idea essenziale ins Auge faßt. – Etwas deutlicher aber kündigt sich in dem von D'Ancona besprochenen, abgeschmackten lateinischen Poem des fraglichen Convenevole[2]) an König Robert (ca. 1335) ein nationales Fühlen an, obgleich der politische Gedanke eines italienischen Königreichs in bedenklichster Weise durch persönliche Schmeichelei beeinträchtigt wird. – Mit viel bestimmteren politischen Grundsätzen tritt Fazio degli Uberti hervor, nachdem er endlich verlernt hat, an die Träume seines Meisters Dante zu glauben. Aber der Ghibellinismus liegt ihm noch immer auf der Seele, und siehe! er predigt ein italienisches Königtum unter der kaiserlichen Lehensherrlichkeit des Böhmen Karls IV.:

che preghin quel Buemmo, che'l puo fare,
ch'a lor deggia donare
un vertudioso re, che ragion tenga,
e la region dello 'nperio mantenga....
O figliuol mio, da quanto crudel guerra
tutti insieme verremo a dolcie pace.
se Italia soggiace
a un solo re, che'l mio voler consente!
Poi, quando il cielo cel torrà di terra,
l'altro non fia chiamato a „ben mi piace",
ma come ogni re face
succederàgli il figlio, o'l più parente.[3])

Aber, weder der Pedant aus Prato, noch der verzweifelte Ghibelline, sondern nur der Humanist Petrarca vermochte im dunkeln

[1]) Zum ersten Male, meines Wissens, ist diese Auffassung mit Klarheit und Nachdruck vertreten worden von Carducci, Dello svolgimento della letteratura nazionale. (Studi letterari, Livorno 1874, besonders S. 60 ff.) [2]) Außer Nuov. Antol. vgl. Studj sulla lett. ital. S. 121–124. [3]) Es ist die Canzone: Quella virtù che'l terzo cielo infonde in Liriche edite e inedite di Faz. d. Ub. ediz. Renier, Torino 1883.

Drang der Zeit diejenigen Worte zu finden, die später ein Machiavelli seinem Principe zurufen konnte:

virtù contra furore
prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto,
chè l'antico valore
nell'italici cor non è ancor morto.

Will man jedoch weiter zurück im Mittelalter nach Vorläufern Machiavellis suchen, so werden sie sich uns an ganz anderer Stelle bieten.

Nachdem gegen Ende des Jahrhunderts die großen Kämpfe der Staufenkaiser und ihre blutigen Nachspiele verrauscht sind, da scheint in vielen Kreisen eine Art Skeptizismus Platz gegriffen zu haben. Man hatte so viele Kaiser und Fürsten schon siegen, herrschen und stürzen gesehen, und auf keinem Schauplatz der Welt war mit ähnlicher List, mit ähnlicher Gewalt und Rücksichtslosigkeit, auf keinem unter so raschen Wechselfällen des Glücks gekämpft worden. Man hatte eine treffliche Schule der Erfahrung durchgemacht, man wurde klug und reflexiv.

Die fremden Eroberer kommen und gehn;
Wir gehorchen, aber wir bleiben stehn.

Das war schon damals der heimliche Gedanke des italienischen Bürgers, wenn er hinter den festen Mauern seiner Stadt – trotz allen Waffenlärmes – Handel, Gewerbe und Kunst geräuschlos, unaufhaltsam wachsen sah. Wie bezeichnend ist doch jene poetische Epistel, die der wackere Anonymus in Genua an einen furchtsamen Magnaten seiner Stadt richtete, als im Jahr 1300 die Franzosen unter Karl von Valois nach Toskana zogen! Das Stück verdient wohl mitgeteilt, und, da es nicht leicht verständlich ist, auch übersetzt zu werden. Arch. glottol. II, 243 f.

E no so chi fosse aotor
de lo scrito che mandasti:
s o fosti eso, ben mostrasti
che senti de lo bruxor
chi in Toscçanna è contraito,
de che è faito campium
lo frae de quelo gram barom,
tuto ordenao per lo gram caito.[1])
ni me maraveio miga
se voi vivi in pensamento,

„Ich weiß nicht, wer der Verfasser des Schreibens ist, das Ihr geschickt habt. Wenn Ihr es wart, so habt Ihr wohl gezeigt, daß Ihr den Brandgeruch in Toskana merkt, wo der Bruder jenes großen Herrn (Philipps des Schönen) Vorkämpfer ist, wohl ausgerüstet für den großen Handel. Und ich wundere mich nicht, daß Ihr in Sorgen lebt, denn eine große

[1]) Caito nach Flecchia, Arch. glott. VIII, eigentlich: čaito < plakitum.

che monto gram mexamento
po szhoir[1]) zo che bordiga.
Cosiderando lo so faito,
si sa fira[2]) so ronzeio,
par che l abia per conseio
de menar tuto a faito.
ni e lo creo esse movuo
de si lonzi per dar stormo,
se no per venir in colmo
d onor chi ge imprometuo.
chi sente venir fogo
a la maxon de so vexim
ben de pensar per san Martim
d aver semeiante zogo.
Ma in questo me conforto,
che ho visto antigamente
atri far lo semeiante,
chi nè vegnuo a mar porto.
e questo pur ta via tem
che tuto strepa zo che lo po;
e se zo è lo faito so,
no po durar ni finir ben.
no savei voi che se dixe
che gente pinna d'orgoio,
etai ne creva li ogi
e i arranca le raixe?
per che, doce amigo me,
daive conforto e resbaodor:
questo chi par un gram vapor,
tosto sera sentao da De.
e for De quele encontrae
a miso lui per castigar,
e per un tempo bordigar,
per punir qualche peccae.
e no som omo de parte,
ni so che deia esser deman;
ma pur l'aoto torrexam
cria semper a tuti: guarda.
tante vemo cosse torte,
che cascaun vego rangura.
chi donca vor ben star segur
se meta su rocha forte.

Verwirrung kann aus jener Bewegung entstehen. Wenn man die Sache Karls betrachtet, und wenn sein Feuerhacken tüchtig ist, so scheint es, daß er im Sinn hat, alles zu Ende zu führen, und ich glaube nicht, daß er die weite Reise unternommen hat, nur um zu kämpfen, sondern um auf den Ehrengipfel zu gelangen, der ihm versprochen ist. Wer sieht, daß das Haus seines Nachbars Feuer fängt, der darf wohl beim heil. Martin bedenken, daß ihm ein ähnliches Spiel widerfahren kann. Aber darin tröste ich mich, daß ich schon ehedem andere gesehen habe, die Ähnliches unternahmen und dabei in schlimmem Hafen gelandet sind. Manchmal freilich fürchte ich auch, er möchte alles an sich reißen, was er kann; und wenn das seine Absicht ist, so kann es nicht dauern und nicht gut enden. Wißt Ihr nicht, daß man sagt, daß den stolzerfüllten Menschen die Zeit die Augen blendet und die Wurzeln ausreißt? Darum mein süßer Freund, tröstet Euch und freuet Euch: das, was ein gewaltiger Rauch zu sein scheint, wird bald von Gott niedergeschlagen sein. Und vielleicht hat Gott selbst jene Länder züchtigen und eine Zeitlang in Verwirrung bringen wollen, um gewisse Sünden zu bestrafen. Ich bin kein Parteimensch und weiß nicht, was morgen kommen muß, aber der hohe Türmer ruft stets uns allen zu: Gib acht! So viele verkehrte Dinge sehen wir, und jeden sehe ich sich abmühen; wer darum sicher bleiben will, der stelle sich auf starken Fels."

---

[1]) szhoir nach Flecchia < exclaudere, ital. schiodire. [2]) Die Stelle ist unklar. Vielleicht wäre zu lesen: si san fira = se sano sarà suo ronciglio.

Dieser Genuese hat einen politischen Scharfblick und eine Art, empirische Beobachtungen zu erweitern, die meilenweit entfernt von der spekulativen Politik eines Peter Damiani, eines Thomas von Aquino und eines Dante, bereits die ersten Ansätze zur Staatskunst Machiavellis verrät. Ich kann mir nicht versagen, auch seinen poetischen Traktat „De condicione terrarum et civitatum" wenigstens in deutschem Wortlaut mitzuteilen (Arch. glott. II, 254 f.).

„Ein Land, dem durch einige Leute, nicht durch gemeinsamen Willen ein ehrgeiziger Herrscher gesetzt wird – da er nicht rechtmäßiger Herrscher ist – hat niemals ganzen Frieden. Denn diejenigen, die ihn nicht gewollt haben, die hegen immer ein grollendes Herz darüber und unermüdlich arbeiten sie, ihn vom Pferd zu stürzen. Deshalb ist das Land nie frei von großer Mühe und Krieg. Denn wem darf es recht erscheinen, daß je ein Mensch dank der Gewalt einiger Schurken die Herrschaft über seine Nachbarn haben soll? Und niemals kann ihm Gutes werden, solange er beherrscht, was ihm nicht gehört. Und wie viele sind darüber gestürzt, daß sie zu hoch gestiegen waren! Denn um diejenigen sich treu zu erhalten, die ihm günstig waren (die ihn eingesetzt haben), und weil er sie belohnen muß – so muß er andere berauben und den Schwachen unrecht tun, so daß auf ihn zuletzt das Unheil zurückfällt. Und so hat immer auf vielerlei Weise das Übel sich daraus verbreitet; denn mit Unrecht und Raub richtet er das Land zu Grunde. Und da er nun solchen Schaden anrichtet, ist er kein Herrscher, sondern ein Tyrann."

„Wenn man aber ein Land, das gedeihen sollte, gut regieren möchte, so wird man, um den rechten Weg zu gehen, einen Podestà von auswärts haben wollen, der das Gleichgewicht erhalten und doch nicht so kühn werden sollte, daß er etwa einem Kleinen oder einem Großen etwas anderes zuerteilte, als was das Recht befiehlt.[1]) Und um das Verkehrte richtig zu stellen, übet so starke Gerechtigkeit, daß jedermann sich fürchte, der anderen Schaden zuzufügen gedächte. Wenn man das gemeinsame Wohl im Auge hat – und falls sich einer dagegen verginge, daß er dann Strafe leiden müßte – so wäre die Bürgerschaft bei voller Einigkeit nach wenigen Tagen

[1]) Tatsächlich wurde in den meisten italienischen Städterepubliken der Podestà di Giustizia vom Volke gewählt und mußte ein Fremder sein.

außen und innen in großer Ehre und Wachstum. — Aber noch gibt es einen andern Grund, der Krieg verursacht, nämlich wenn so mächtige Bürger da sind, welche Bestimmungen, Gesetz und Befehle verachten in ihrem Stolz und anderen großen Verdruß machen, so daß manchmal auf diese Weise Krieg und Parteiung entsteht. — Aber Gott erhalte immer die Stadt, daß ihr kein Unheil begegne, aber immer sei hier Friede und wahre Liebe zu Gott."

Sollte man für möglich halten, daß am Ausgang des 13. Jahrhunderts ein so primitiver Verseschmied die zwei typischen Staatsformen der Renaissance, Tyrannis und Städterepublik, in so bündiger Weise darzustellen und zu kritisieren vermöchte? Und dennoch muß es so sein. Bereits Pasquale Villari hat uns in seinem hervorragenden Werk gezeigt, daß wir die Vorgänger Machiavellis nicht in der hohen Scholastik, noch in der hohen Diplomatie zu suchen haben, sondern in den vulgären und mundartlichen Briefschaften und Geschäftspapieren nüchterner und ungelehrter Bürgersleute. Das poetische Tagebuch dieses Genuesen mag ein neuer Beweis dafür sein. Man glaube darum auch nicht, unser Anonymus sei etwa ein ganz besonders fortgeschrittener Kopf gewesen. Seine übrigen Gedichte würden uns Lügen strafen. — Wie viele seiner Zeit- und Standesgenossen mochten schon zu ähnlichen Anschauungen gekommen sein!

Innerer Parteizwist ist der Krebsschaden jedes Gemeinwesens; diese Einsicht hat sich gar frühe schon Bahn gebrochen und bildet eine Grundnote der politischen Lyrik. Ein geflügeltes Wort Davanzatis an Florenz lautet:

chi 'mprima disse: „Parte"
fra li tuo' figli, tormentato sia!

Aber was hilft solche Einsicht — „wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt?" Die bittere Erfahrung, daß des neidischen und kleinen Parteikriegs kein Ende werden kann, mußte manchen begabten Italiener schließlich zum Pessimismus und Indifferentismus in der Politik führen. Im 13. Jahrhundert fehlen dafür, so scheint es freilich, noch die poetischen Belege. Höchstens ein bekanntes Lied Guittones könnte in Betracht kommen.

Der Dichter verläßt freiwillig seine Vaterstadt Arezzo, weil er sich angeekelt fühlt von einem politischen Leben, wo der Schlechte mehr Sicherheit und Ehre genießt, als der Gute. Man legt ihm

das selbsterwählte Exil als Feigheit aus, und dagegen hat er sich nun zu verteidigen, aber es sprechen eher Groll und Entrüstung als müde Verdrossenheit aus seinen Versen:

Gente noiosa e villana
E malvagia e vil segnoria
E Giudici pien di falsia,
E guerra perilgliosa e strana
Fanno me, lasso, la mia terra odiare,
E l'altrui forte amare;
Però me dipartuto
O d'essa, e quà venuto.[1])

Das zweite, nicht weniger bekannte politische Rügelied „Ai dolze terra aretina" benimmt uns vollends jeden Grund, bei Guittone eine Stimmung der Mutlosigkeit oder Indifferenz vorauszusetzen. Heißt es doch im Gegenteil:

E è folle il malato,
ch'el dolor del' enfertà sua forte,
e temenza di morte
sostene avanti che sostener volia
di medicina dollia:
e folle anche chi se abandona e grida:
Ai, Dio segnore, aida![2])

Guittone ist wohl der typische Vertreter der politischen Unzufriedenheit in vordantischer Zeit, aber seine kraftvolle, schonungslose Satire wird doch immer von einer guten Zuversicht getragen.

Auch einem anderen Zeugnis politischer Gleichgültigkeit möchte ich nur sehr bedingte Beweiskraft beimessen. Ser Pacino Angiolieri, der, wie sein oben angeführter guelfischer Partner bemerkte, mit Recht den Namen Pacino führt, wird zu politischer Tenzone eingeladen und antwortet ausweichend:

Lo mio riposo invio alo camino,
Ladove siete per la dritta via,
A voi, c'a sumilglianza del Merlino
Parlate sagio ala sciënza mia;
E credo, graze del sengnor divino,
Avete di trovare maestria:
Sacciate, Amore m'ave sì'n dimino
C'ongn'altra cosa n'ò messa n'obria.
Di parte non travalglio, chè non vuole
Amor, che m'à nodrito ala sua scola,
C'assai ne poria dir per lungo stato;
E del passato tempo ch'esser suole
E del presente lo cor mi s'imbola,
Quando di dire mi venisse in grato.[3])

Wie aus dem unmittelbar folgenden Sonette noch klarer hervorgeht, ist hier die politische Indifferenz im Grunde nur die Pose eines verliebten Tändlers. Aber damit ist eben schon der erste verhängnisvolle Schritt zum weltflüchtigen Arkadiertum getan.

Bei dem Römerzug Heinrichs VII. (1311—1313) loderte die Leidenschaft der Bürger noch einmal mächtig auf, und jetzt erst, da das Kaisertum für ideale Ziele zu Grabe ging, begann die italienische

[1]) Rime di Guittone ed. Pellegrini S. 286. [2]) Antiche Rime volgari II, 257 ff. [3]) Ebenda V, 98.

Dichtung es zu verherrlichen. Dino Compagni schreibt seine Chronik, Dante seine politischen Briefe und sein großes Gedicht, Cino sein Klagelied auf den Kaiser, aber zur selben Zeit schon hört man auch Stimmen der Müdigkeit und des Überdrusses. Wenn selbst der hochherzigste Sänger, des Lebens und des Kampfes müde, sich das Wort entschlüpfen läßt:

Non so... quant'io mi viva;
Ma già non fia il tornar mio tanto tosto,
Ch'io non sia col voler prima alla riva:
Però che il loco, u'fui a viver posto,
Di giorno in giorno più di ben si spolpa,
Ed a trista ruina par disposto.[1])

Wenn selbst Er von solcher Stimmung nicht verschont bleibt, was soll man von den Kleineren erwarten?

Der sauertöpfische Bindo Bonichi († 1338), der im Jahre 1318 im Magistrat der Neune zu Siena saß, hat das politische Gemeinwesen schon herzlich satt und murrt verdrießlich:

Chi si diletta d'essere in Comune,
S'egli è maggior, non ha la mente sana;
Calvo o non calvo vuole aver più lana:
S'egli è minor, non tira buona fune.

Chi vede per la cuffia molte lune
Per poco sal, ch'ha nella sua dogana:
S'egli è mezzan, l'opiniòne è vana,
Lassa be bianche cose per le brune.

Eran li degni d'onor meritati
Al tempo che regnavano i Romani,
Or altri decretali son trovati.

Trattansi insieme gli uomini come cani,
Poichè e'malvagi son multiplicati:
Chi vuole ir netto non vi metta mani.[2])

[1]) Purgat. XXIV, 76 ff. [2]) Rime di Bindo Bonichi, Bologna 1867 (scelta di curiosità letterarie Bd. 82), S. 167. Der Sinn der beiden ersten Quartinen macht einige Schwierigkeit. Wahrscheinlich ist der Text in der Weise zu verbessern, daß an Schluß der ersten Quartine nach fune ein Komma statt eines Punktes tritt und das folgende Wort chè statt chi zu lauten hat. Der Sinn wäre demnach in freier Übertragung (denn eine wörtliche ist unmöglich): Es ist töricht, sich am Gemeindewesen beteiligen zu wollen, töricht für alle drei Klassen der Bürgerschaft: töricht der Aristokrat, denn kahl oder nicht, er will mehr Wolle haben (sich bereichern?), töricht handelt (am unrechten Seil zieht) der Mann aus dem kleinen Volk, denn da er keine Grütze im Kopf (kein Salz im Speicher hat), so täuscht er sich, wie einer, der durch das Gewebe der Haube hindurch mehrere Monde zu sehen glaubt; töricht der Mann aus dem Mittelstand, denn weiß nimmt er für schwarz. — Zur Zeit der Römer waren nur Würdige geehrt; jetzt hat man andern Ratschluß gefunden. Wie Hunde behandeln sich die Menschen, denn die Bösen haben sich vermehrt. Wer sich nicht besudeln will, der lasse die Finger von der Politik.

Der schwarze Guelfe Pietro de' Faytinelli, der mit beißender Satire im Dienste seiner Partei gefochten hat, muß im Jahr 1314 in die Verbannung ziehen, er verzweifelt, seine Vaterstadt Lucca je wieder zu sehen, und da löst sich ihm die ganze politische Leidenschaft in einen skeptischen Galgenhumor auf, und er findet plötzlich ganz dieselben modernen Töne, die der verbannte Heinrich Heine angeschlagen hat:

S'eo vezo en Luca bella meo ritorno,
Che fi' quando la pera fia ben mezza,
En nulo core human tant'alegreza
Zamai non fu, quant'eo avrò quel zorno.

Le mura andrò lecando d'ogn'intorno
Egl'omini, planzendo d'alegreza;
Odio rancure, guerra et onni empieza
Porò zù contra quig chi mi cazorno.

E qui me voglo 'l bleto castignizzo,
Anzi ch'altrove pan di gran calvello;
Nanzi ch'altrove plume, quì 'l gratizzo.[1])

Ch'i'ò provato sì amaro morsello,
E provo e proverò stando exitizzo,
Che'l blanco e'l Gibilin vo'per fratello.

Derselbe politische Anlaß, nämlich die Siege des Ghibellinenführers Uguccione della Faggiola (1314 und 1315), bringen einen anderen guelfischen Dichter, den Humoristen Folgore da San Gemignano, zum Hohn gegen die göttliche Fügung der Dinge und zur fürchterlichsten Blasphemie:

Eo non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
e non ti prego e non ti rengrazio,
e non ti servo, ch'eo ne son più sazio
che l'aneme di star en purgatoro;
perchè tu hai messo i guelfi a tal martoro
ch'i ghibellini ne fan beffe e strazio,
e, se Uguccion ti comandasse il dazio,
tu'l pagaresti senza peremptoro.[2])

Dies ist nun freilich kein politischer Skeptizismus, es ist die Wut der Verzweiflung; aber auch diese Stufe mußte durchlaufen werden, bevor man sich in arkadisch lächelnder Gleichgültigkeit wiegen konnte.

In der Folgezeit werden Gefühle und Anwandlungen, die sich in dieser Richtung bewegen, immer häufiger, und selbst die bedeutendsten Geister lassen sich davon ergreifen. Enttäuscht verhüllt sich Petrarca vor seinem Zeitalter in die romantische Tunika des Humanismus. In dem Brief des melancholischen Gelehrten und Dichters an die Nachwelt heißt es: „Incubui unice inter multa ad

[1]) „Und lieber will ich in Lucca Kastanienbrot essen, als anderswo Kuchen, lieber als anderswo in Federn hier auf dem Roste schlafen.“ Rime di Ser Pietro de' Faytinelli, Bologna 1874 (scelta di cur. lett. Bd. 139) S. 92.
[2]) Le Rime di Folgore da San Gemignano e di Cene da la Chitarra, Bologna 1880 (scelta di cur. lett. Bd. 152) S. 56.

notitiam vetustatis, quoniam mihi semper aetas ista displicuit: ut, nisi me amor carorum in diversum traheret, qualibet aetate natus esse semper optaverim et, hanc oblivisci nisus, animo me aliis semper inserere. Historicis itaque delectatus sum." Bei Boccaccio nimmt diese politische Indifferenz eine Stubenfarbe von furchtsamer Bequemlichkeit an, wenn er seinen Helden Dante Alighieri des politischen Ehrgeizes bemängelt.[1])

Es ist die negative Seite des politischen Gedankens, die sich immer stärker hervorkehrt und deren Geschichte erst noch zu schreiben wäre, den D'Ancona hat sie gänzlich übersehen. – Wenn wir in der praktischen Klugheit und in der empirischen Beobachtung des anonymen Genuesen einen ersten, unscheinbaren Keim machiavellistischer Staatskunst zu erkennen glaubten, so dürfen wir vielleicht in dem politischen Skeptizismus und Indifferentismus des angehenden 14. Jahrhunderts einen leisen Hinweis auf Guicciardini erblicken, der eben dieser Geistesrichtung die bewußte und wissenschaftliche Form gegeben hat; und in weiterem Sinne einen Hinweis auf die politische Charakterlosigkeit und auf das epikureische Arkadiertum – die verhängnisvollste und ruhmloseste Seite der glorreichen italienischen Renaissance.

So ist denn die politische Dichtung des 13. Jahrhunderts, trotz ihrer Spärlichkeit, sehr wohl geeignet, dem aufmerksamen Betrachter ein ungefähres Bild vom damaligen Stand des bürgerlichen Gewissens zu vermitteln.

Der große mittelalterliche Gedanke des Kaiser- und Gottesreiches aber hat erst durch Dante seine dichterische Form erhalten. — Es gibt Utopien, die in der Geschichte der Menschheit spuken, Traumgebilde, die stürmisch und ungebärdig nach einer Wirklichkeit in Fleisch und Blut verlangen, arme lebensdurstige Gespenster, die niemand anders als der geniale Künstler zu erlösen vermag, wenn er mit seinem Zauberwort sie ans Licht des Tages heraufbeschwört und ihnen eine höhere, reinere und ewige Lebensform schenkt: die Poesie.[2])

[1]) Boccaccio, La vita di Dante ediz. Macrì-Leone, Fir. 1888. [2]) Nachträglich bemerke ich zu meiner Freude, daß Vittorio Cian einen ähnlichen Standpunkt wie den von mir S. 144 vertretenen einnimmt in seiner Antrittsvorlesung: La poesia storico-politica italiana e il suo metodo di trattazione, Torino-Palermo 1893.

Sprüche und Anekdoten
aus dem elsässischen Humanismus.

Von

Josef Knepper (Bitsch in Lothringen).

Die Schaffensfreude der elsässischen Humanisten zeitigte eine Menge von literarischen Erscheinungen, die mehr oder weniger nur den Wert einer Alltagsware beanspruchen können, aber für denjenigen, der sich für den deutschen Humanismus interessiert, wie für den Literaturfreund überhaupt doch immerhin beachtenswert sind. Gelegenheitserzeugnisse dieser Art sind auch die damals üppig emporschießenden Facetiae[1]): Schnurren und Stücklein von allerlei Inhalt, häufig sehr derb in ihrer Art, nicht selten aber auch harmlos-witzig, im allgemeinen eine drastische Satire darstellend auf die Menschen jener Zeit und die Welt, in der sie lebten. Die meisten dieser Schwänke sind allgemein gehalten und behandeln Fehler und Mängel typischer Figuren bezw. typischer Volkskreise, entbehren also durchaus einer örtlichen oder persönlichen Grundfarbe, andere wieder – freilich bedeutend in der Minderzahl[2]) – weisen dagegen ein real-persönliches Kolorit auf, treten mit Namen und Orten hervor und beleben dadurch den allgemeinen Hintergrund, der natürlich durchweg moralisierender Natur ist.

Bekannt sind vor allem Heinrich Bebels „Facetien".[3]) Der Tübinger Humanist hat damit freilich ein Werk geschaffen, das an

---

[1]) Bekanntlich war der Florentiner Francesco Poggio der Begründer dieser Gattung. [2]) Bei Bebel sind diese allerdings noch ziemlich zahlreich. [3]) In hoc libro continentur | Haec Bebeliana opuscula ... Libri facetiarum iucundissimi... Am Ende: Argentorat. Ex aedibus Matthie | Schuerij. Mense Novembri. Anno MDXII. S. über diese meine Ausgabe — und andere — Goedeke, Grundriß I[2], 439.

manchen Stellen von Schmutz strotzt, und zwar tritt dieser Schmutz häufig so aufdringlich in den Vordergrund, daß man das Ganze nur als sittlich höchst bedenklich bezeichnen kann, ganz abgesehen von der durchaus frivolen Grundstimmung in Bezug auf den Christenglauben. Die Unsittlichkeit der Männer und Weiber war sein Hauptthema, indem er aber diese schildern will, „fällt er oft aus der Rolle des Sittenrichters, die ihm wirklich nur eine eingelernte Rolle ist, und zeigt sich, seiner wahren Natur mehr entsprechend, als schlüpfriger Erzähler“.[1])

Auch die elsässischen Humanisten – nicht zum wenigsten ihr Wortführer Jakob Wimpfeling – zeigten eine gewisse Hinneigung zu derber Satire, die häufig genug eine verblüffend deutliche Sprache annahm. Es genügt für den Kundigen, nach der Seite den einen Namen Geiler zu nennen. In gelegentlichen Äußerungen, in Schlagworten bei besonderer Veranlassung, in akademischen Festspielen gewissen Genres, in eigens für den Zweck geschaffenen Sammlungen, kurz, wo sich nur Gelegenheit bietet, wird zur Satire gegriffen; man kann in der Hinsicht überhaupt von einer satirischen Richtung im elsässischen Humanismus sprechen. Da tritt nun plötzlich in ihm ein Mann auf, der sich nach seinen eigenen Worten an den Facetien Bebels so ergötzte, daß er sich vornahm, zu ihnen eine Art von Nachtrag zu liefern.[2]) Dieser Mann ist Adelphus Muling, Arzt und Humanist in einer Person. Er hat zeitlebens — besonders als Korrektor bedeutender Straßburger Drucker – viel zusammengelesen und -geschrieben und gehört ohne Zweifel zu den regsamsten Mitgliedern der elsässischen Zunft. Es ist nicht ganz leicht, sich aus seinen Schriften über seinen Charakter Klarheit zu verschaffen, doch kann soviel gesagt werden, daß Adelphus als begeisterter Verehrer Wimpfelings im allgemeinen dessen Ansichten über Welt und Kirche teilte; er hat eine Menge von Stellen, aus denen uns eine wirklich tiefe und aufrichtige Frömmigkeit und ein kindlich-frommer Glaube entgegenschauen, und nicht selten ist es uns bei der Lesung seiner Vorreden u. s. w., als läsen wir nicht den Jünger, sondern den Meister Wimpfeling.

Und doch zeigt dieser Mann in seinen Facetien eine nur zu bedenkliche Verwandtschaft mit Bebel: auch hier haben wir neben

[1]) So Geiger, Renaissance und Humanismus S. 425. [2]) S. weiter unten im letzten Teile.

Harmlosem und Unverfänglichem recht viel sittliche Gemeinheit; manches ist direkt unflätig und ekelhaft, so daß man es nicht strenge genug verurteilen kann. Dabei ist der „Witz“ manchmal recht matt und geistlos. Trotzdem verdienen auch seine Stücke von literarhistorischem Standpunkte aus Beachtung, und deshalb habe ich im folgenden eine kleine Blütenlese aus den Mulingschen Facetien gebracht. Daß der moralischen Gemeinheit darin kein Platz gegönnt wurde, braucht nicht erst betont zu werden, ebensowenig wie ein Hinweis darauf nötig sein wird, daß bei der bekannten Richtung der gutkirchlichen elsässischen Humanisten[1]) in dem Vorgehen gegen die Schäden der Kirche nur zu häufig über das Ziel hinausgeschossen wird.

Schauen wir uns nach dieser allgemeinen Vorbemerkung das in Frage kommende Bändchen etwas näher an! Es betitelt sich: Margartia Facetiarum Alfonsi Aragonum Regis Vafredicta Proverbia Sigismundi et Friderici tertii Ro. Imperatorum. Scomata Ioannis Keisersberg concionatoris Argentinensis Marsilii Ficini Florentini de Sole opusculum. Hermolai Barbari orationes. Facetiae Adelphinae. — Am Ende: Impressum per honestum Iohannem grüninger Anno nostrae redemptionis octavo supra Mille quingentos. Argentinae.

Für die Tendenz des Herausgebers ist die Vorrede zu dem ersten Teile der Sammlung, gerichtet ad ornatissimum virum Leonardum Nusbachium Curiae Trevirensis[2]) Oratorem clarissimum, von Bedeutung.[3]) Plutarch – so führt der Schreiber aus — habe einst berühmter Männer Leben und Aussprüche der Nachwelt überliefert und dadurch viel Gutes gewirkt;[4]) etwas Ähnliches wolle er jetzt unternehmen, und so habe er denn „proverbia et philosophica

[1]) Freilich scheint Adelphus sich später von der alten Kirche losgesagt zu haben; man vergleiche zu ihm Ch. Schmidt, Hist. littéraire de l'Alsace II, 133 ff., Goedeke, Grundriß I, 440 ff., sowie meine Aufsätze: Ein elsässischer Arzt und Humanist als deutscher Poet (Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens XVII, 17 ff.) und: Beiträge zur Würdigung des elsässischen Humanisten Adelphus Muling (Alemannia, N. F. III, 143–192). [2]) Zu Trier unterhielt Muling lebhafte Beziehungen, ja er hoffte – freilich vergeblich – auf eine ihn befriedigende Lebensstellung daselbst. [3]) A. E.: Vale ex argentoraco: Calendas Martias. Anni hujus Seculi octavi supra mille quingentos. [4]) Puto enim – schließt Bebel sein Vorwort, a. a. O. fol. A 4 – hoc esse studium vel etiam honestissimum, ut homo possit dispensare tempus et ad otium et ad negotium, ad seria et jocositatem – allgemein gefaßt natürlich recht tüchtige Worte. Deutlicher wird Bebel in seiner Epistola fol. E 2 ff.

dicta" der Vorfahren gesammelt und sie hier vereinigt. „Si enim propter ea Salomon, Hebraeorum rex, sapientissimus dici meruit..., cur non et nostri sapientes saltem dici mereantur, ut sicut eundem aetate et cursu temporum secuti sunt, ita et morum integritate imitari cognoscantur."[1])

Von fol. D 4 ab beginnt der zweite Teil der Sammlung: es sind die „scomata" Geilers. Gewidmet ist dieser nicht unbeträchtliche Teil — von fol. D 4 bis fol. G 3 reichend — dem bekannten Rufacher Jodokus Gallus, damals Domprediger in Speier.[2]) Bei der Wichtigkeit dieser Sammlung ist wiederum das Vorwort[3]) von Bedeutung. Es geht aus von der Freundschaft des Gallus mit Geiler; jener habe diesen schon längst erkannt und verehrt „ut summum theologum, ut christianae vitae constantissimum praeconem, ut denique libertatis ecclesiasticae invictissimum propugnatorem". Dann heißt es bezeichnend weiter: Res enim ipsa indicabit, quid commoditatis allatura sit praesentis operis lectio, novellis praesertim concionatoribus et nedum illis, verum provectis etiam aetate et scientia viris, qui nobis perlecto opere immensas gratiarum actiones dubio procul habebunt. Der Urheber dieses Werkchens — Geiler — wiege ganze Schriftsteller mit ihren dicken Bänden auf „et licet humili verborum stilo personet, profundissimo tamen sensu humanum fere superat intellectum. Nam sub grosso verborum cortice auream continet medullam".

Das Ganze soll also zunächst eine Ehrengabe zu Geilers Gedächtnis sein; Muling will dann aber auch hier, wie ohne weiteres ersichtlich ist, durch das Gebotene anregend und bessernd wirken, will besonders den Berufsgenossen des großen Predigers in seiner Sammlung ein Arsenal von allerlei nützlichem Material bieten. Der Zweck ist gut und löblich, aber die Art, wie die Absicht zur Tat wird, stößt uns auch hier, und zwar manchmal gewaltig. Daß Geiler kein Blatt vor den Mund zu nehmen gewohnt war, daß er in seiner derben Art häufig sogar offenbar gegen das, was wir Moderne den

[1]) Den Schluß des Vorwortes macht ein Epigramma de ruina regnorum, das in der deutlichen Sprache Wimpfelings das Elend des römischen Reiches schildert, s. zu den Versen meine Schrift: Nationaler Gedanke und Kaiseridee bei den elsässischen Humanisten, 1898, S. 131. [2]) S. zu ihm u. a. Schmidt a. a. O. II, 40 ff. und meine Wimpfelingbiographie, s. unten, passim. [3]) Datiert an den Genannten ex veteri Argentoraco tertio Kal. Martias Anno 1508.

„guten Ton“ nennen, verstieß und nicht selten seine Ausdrücke recht tief aus dem Volke holte, das ist ebenso bekannt wie für jene Zeit durchaus unauffällig. Man hatte damals eben andere Ansichten über Schicklichkeit und Anstand, hatte bei einer uns kaum verständlichen Naivität ganz andere Nerven als heutzutage und regte sich deshalb auch bei gewissen sehr drastischen Redensarten, Wendungen u. s. w. durchaus nicht auf. Die Kinder jener Tage verdauten eben recht gut die Kost, die man ihnen vorsetzte, und sie wollten auch gar keine andere Kost. Trotzdem – hier haben wir Stellen, die nicht mehr derb, sondern roh, nicht mehr deutlich, sondern gemein schlechthin sind, so daß es ganz unmöglich ist, in Geiler den Urheber eines jeden der mitgeteilten Schwänke und bons mots zu sehen: er kann unmöglich alles gesagt haben, was und wie es hier steht, und Geiler selbst muß in erster Linie über einen solchen Mißbrauch seines Namens und seiner Autorität empört gewesen sein; das zeigt deutlich die Auslassung von Geilers Neffen Wickgram in dessen Vorwort zu Sermones et varii tractatus.[1])

Dieses festgehalten, haben wir in der beregten Sammlung manches, ja vieles, was nicht nur allgemeines – namentlich kulturhistorisches — Interesse bietet, sondern auch durch die ganze Art, in der es gegeben wird, recht originell ist. Daß dazu eine Anzahl der gebrachten Stücke schon in Peter Schotts bekannten Lucubratiunculae – herausgegeben von Wimpfeling – sich finden,[2]) erhöht noch das Interesse an der Sammlung, durch die Geilers Bild immerhin eine gewisse Bereicherung erhält. Diesem Zwecke soll die nun folgende Auswahl[3]) dienen, die zugleich für die in mancher Hinsicht recht eigenartige Sprache und überhaupt Form dieser Literaturgattung manches Neue bieten dürfte. Zumal die nach Belieben und Laune angewandte Verdeutschung des lateinischen Textes dürfte nicht uninteressant sein.[4])

---

[1]) Mitgeteilt u. a. von Dacheux in seiner Geilerbiographie S. 560.
[2]) S. über diese sehr wichtige Sammlung meine vita Wimpfelings (J. Wimpfeling, sein Leben und seine Werke, Freiburg 1902) S. 95. – Die betreffenden Stücke der Sammlung tragen den Vermerk, daß sie als deutsche Sentenzen Geilers von Schott ins Lateinische übersetzt sind (...in lingua vernacula audivit et deinde in latinum traduxit), s. a. a. O. fol. CLI (C 4) ff. Ich bezeichne diese Entlehnungen mit * (durchweg schlicht-moralisierende Stücke).
[3]) Für die Norm der Auswahl kann ich hier nur den oben S. 158 ausgesprochenen Grundsatz wiederholen. [4]) Mulings Vorlage, Bebel, hat solche Verdeut-

Die menschlichen Schwächen und das Eifern gegen dieselben kehren in Geilers Predigten natürlich allenthalben wieder; geradeso in unserer Sammlung, wo dergleichen Dingen aus naheliegenden Gründen der größte Platz eingeräumt wird.

Den ganzen Zorn Geilers erregten namentlich die Trinker, Schlemmer und Tagediebe, und diese werden auch hier besonders gerupft, z. B.:

In ebriosos.

Besser zu elner weinsuff quam novem ova. Item facies eius vino circumpensa est sicut vitis: als ein hunscher stock.[1]) Si vites sic penderent plenae vino sicut facies, futura esset bona vindemia. Item ebibit e fundo totum instar leprosi, quem nemo sequitur bibendo.

In incrassatos.

Arbitror te in lecto infirmitatis decubuisse in promptuario: Spiskammer.

Contra sumptuosos et multa fercula praestantes invitatis.

Tanta copia et diversitas epularum conveniret in carnisprivio, quando crebo hospites hospitibus succedunt et ad novos hospites semper nova fercula afferuntur.

In eos, qui penuriam aequiparant abundantiae.

Inquiunt tales: Saciatur sitiens aeque, si de magno vel parvo biberit fonte. – Recte quidem, sed plus saciatur quis bibens ex mulctro quam ex testa nucis.

---

schungen nur an ein paar Stellen; Bebels – in demselben Bande befindlichen – adagia Germanica sind nichts als lateinische Übersetzung deutscher Sprichwörter. – Die Neigung, das Lateinische selbst unmittelbar nach dem Original zu übersetzen, war vielfach vorhanden; ich denke gerade an Brant, varia carmina fol. h 5 ff. Die Stelle beginnt:

Vitae summa brevis, vigili circumspice mente
Signifera extremam denotat hora diem:
Kurtz ist die zyt, lug für dich guott,
Die stund ist uß, es naht der dott.

Bezeichnend heißt es weiter:

Mors loquitur.

Adsum, nulla mora est, patere inviolabile schachmatt
Nec facit inmunem te pedo sive senex:
Kein zyt ich beitt, schachmatt ich sprich,
Kein altt noch venden[2]) fristen dich.

Über Mulings Verdeutschungen z. B. einer lateinischen Vaterunser-Auslegung s. meinen Aufsatz in der Alemannia a. a. O.

---

[1]) hünscher win = unedler Wein, s. Schmidt, Historisches Wörterbuch der elsässischen Mundart. [2]) = Fußgänger im Schachspiel, s. Schmidt a. a. O.

In eos etiam sacerdotes, qui dicunt se pluribus indigere.

Abigito a te duos commensales: gulam scilicet et vanam gloriam et paucis admodum indigebis: cibis et famulis.

In pigros et somnolentos intempestive exsurgentes de lectis.

Eia, inquiunt, surgo ad cornicinium. Verum est ad cornicinium porcorum, cum eos cogit subulcus et tu sicut ceteri porci prodis, si saltem non serius.

In violantes sabbatum.

Putant et dicunt se habere fyrtag, cum tamen habeant ful vel fülltag.

Lügner und Heuchler bekommen ebenfalls eine gehörige Strafpredigt; man lese nur:

In mendaces.

Si tot haberes circa os et labia pustulas et tantas, quot et quanta mendacia, plane non submergereris, etiamsi in profundissimo fluvio existeres, siquidem te altius sustollerent, ut instar anseris supernatares.

De duplicibus et versipellibus.

Ir sach ist nütz anders dann ja und nein, ja in promittendo, nein in non servando.

In religiosos quosdam volentes vocari divini et beguttae[1]) similiter.

Verum quidem, quia sunt ut deus in omni loco totius monasterii vel oppidi per inquietudinem et evagationem, sunt omnia scientes per curiositatem et impeccabiles per excusationem. Sic verum est, quod divini dicuntur.

Contra magna spondentes et parva praestantes.

Incipiunt cum Magnificat et finiunt in Nunc dimittis.

In eos, qui andiunt hypocritas.

Lupus indutus cuculla praedicans audiebatur, sed non nisi ab anseribus, quos et devoravit.

In eos, qui cottidiani sunt in ecclesia propter praesentias acquirendas aut in beguttas.[1])

Iacet in ecclesia sicut pediculus in lebete: im tygel.

Hierher möge auch das bezeichnende Urteil Geilers über die Italiener – wir denken auch dabei unwillkürlich an Wimpfeling – gesetzt werden:

Contra Italos.

Italus fallax toto anno solam hanc dicit veritatem: Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum etc.[2])

---

[1]) Bekanntlich eiferte Geiler besonders auch gegen die Beghinen.

[2]) Vgl. De eo, qui duobus regibus invicem hostibus juratus est sicut dux Lotharingiae regi Romanorum et Franciae: Necesse habet discere inter duas aquas natare. – Über die Canones aut leges Helvetiorum hat er das sich auch bei Wimpfeling findende Wort: Sunt: Nolumus – volumus – oportet. Ebenso findet sich öfter seine Auslassung: Contra Gallos ad Neapolim profectos et adeptos: Italia et Sicilia coemeterium Gallorum et Suitensium.

Die Heuchler schmücken sich gern mit fremden Federn, von ihnen heißt es dann aber:

Sertum hoc huic pileo non congruit: Das krentzlin, scheplin[1]) oder meylin gehört nit auff den hut.

Eigentümlich mutet uns an:

Contra eos, qui dolose mentiuntur et deprehenduntur sibi ipsis contradicere.

Es ist ein blo robrick[2]) vel ein hültzin fallysen, hültzener mylstein, es seind bla röstelstein,[3]) ysene fel.

Wie die Lügner erhalten auch die Verführer manchen derben Tadel, den eine so gerade Natur wie Geiler besonders auch gegen die Schmeichler schleudert. Da lesen wir:

In eos, qui conantur alios seducere.

Eya, inquiunt, man soll sich lassen wysen. Verum quidem, sed non verwysen: ducere, sed non seducere.

Qui alteri est causa damni, eundem redimere debet.

Si me quadrigae colligasti, inde me religa: Hastu mich yngespannen, so spann mich auch wieder auß.

In bonos socios.

Appellatione boni socii venit omnis malitia, Bernardinus ait. Item güter gesel, böser kind vatter. Item

Güt gesel
Var in die hell — et:
Güt gespiel
Schüsset ouch zü dem ziel.

In fatuos philocaptos dicentes sese prae amore velle comedere.

Incipe in foemore posteriori et non longe aberit tibi sinapis — die entsprechend derbe Übersetzung kann man sich denken.

In eos, qui alios defendunt.

Er hebt im das höpt embor: ad similitudinem nescentium natare est nisi suffulciantur, dimergerentur.

Contra inhonestam familiam.

Signum putridum igni appositum malum generat fumum, sic qui foetidos homines et abjectos in suam familiaritatem assumit, incurrit infamiam.

Cum bono bonus eris.

Ut ad prunas carbo candescit, sic ex devotorum consortio ardor pietatis amorisque inflammatur.

---

[1]) Vgl. mhd. schapel, schepel stn. Kranz von Laub. [2]) Vgl. mhd. rubrik stswf. = rote Tinte (rubrica). [3]) Rötelstein, fallysen = Türklinke.

Contra allegantes consuetudinem, dum vere sit corruptela.

Multa valde requiruntur ad bonam consuetudinem: Es gehört gar vil darzu, das schwammen gut werden. Item es ist gewonhayt, aber nit warhayt, quia non conformis regulae suae legi divinae. Christus dixit: Ego sum veritas, non dixit consuetudo, ergo non meretur dici consuetudo, sed corruptela und torhait.[1])

In eos, qui vellent placere aliis et non placent.

Putavi me ein han ertantzen, sed evenit contrarium.

De captatione benevolentiae.

Non est iam efficatior captatio benevolentiae quam unguere manus; hoc plus captat benevolentiam, quam si Tullius oraret ad octo dies et narraret merita maiorum ipsius judicis.

In eos, qui amicos suos mordent atque rursus blandiuntur.

Similes sunt his, qui ludunt scissorio, qui ludus vulgariter appellatur: schonbretlin, in quo unus tenet scissorium manibus suis superpositum, alius autem manu sua sibi blanditur, jam circa mentum palpando etc. Tandem cum minus providerit, cum scissorio percutit. Interea igitur, quo non frustra percutit, ridet et gaudet, at ubi in vanum vice una percusserit et compellitur jure ludi viceversa sustinere scissorium et exspectare ictus, rugat frontem et corde trepidat. Sic tales amici mordaces in alterutrum se habent.

Ein eigentümliches Interesse bieten dann vor allem die Anklagen gegen die Ungerechten und Betrüger in Handel und Wandel. Gerade auch solche Stellen lassen uns manchen lehrreichen Einblick tun in gewisse Verhältnisse jener Tage, namentlich auch in soziale· Überhaupt erfahren die Verfehlungen gegen das fünfte Gebot eine breite Behandlung. Einiges möge genügen:

In violentos, improbos et iniustos.

In tenebris hebdomadae poenosae, dum matutinae celebrantur, horrisonae fiunt percussiones. Atqui nihilominus lucescit et die adveniente cessat tumultus et fit silentium. Sic quamvis tyranni lang und vil bochen,[2]) non perpetuo durabit, tandem venit tranquillitas.

In mercatores.

Qui fieri volunt divites, necessario habebunt adhibere magnam diligentiam et parvam conscientiam:

Gros diligentz,
Clein conscientz.

Alias non consequentur tantas divitias.

De his, qui odiunt vitia, non hominem.

Communiter quando vinum odii vitiorum separari debet a faecibus odii hominis faeces concurrunt: wenn man den wein ablassen wil, so lauffen

---

[1]) Vgl. Si volueris exprimere corruptelam communem, dic post longam narrationem: fecit, sicut fieri solet: als man dann düt. [2]) pochen.

gemeinkglich frunsen (?) mit et plerumque cum quis propter deum quem persequitur, immiscet se appetitus vindictae propriae aut gloria.

In avaros.

Omnes evellunt instar anserum in pratis: Es rupft yederman als die genß: A majore usque ad minorem omnes student avaritiae.

De divisione hereditatum mortui.

Est simile cum praedones evacuant sportam institoris: quilibet rapit, quid sibi placitum est.

In avaros.

Exhibebit cenam opiparam, qua contentus foret b. Nicolaus, si adesset.

Contra plures in beneficiis.

Difficilius est resignare beneficium quam consequi.

Pauperes non sunt avari et tenaces colligentes thesaurum.

Sicut gallina non reponit ovam in nidum, nisi prius ovum invenerit in eo, sic nisi quis habeat principium thesaurizandi non thesaurizat, sed cum accesserit forte vel hereditate aliqua pecunia, tunc non facile expendit nec florenos mutat in monetam.

In odientes alios.

Magis eum odit quam jejunium quadragesimale.

De his, qui de facili struunt calumniam.

Forte dices catto (?) butz et te traheret in iudicium. (butz hier = Popanz?)

In contumeliosos.

Narren werffen mit dreck: fatui luto proiiciunt. Oder: Habeo plures aures ad audiendum, quam tu ora ad loquendum.

Sehr schlecht ist Geiler auf die Müller zu sprechen, die es ihm offenbar angetan haben. Man vergleiche nur[1]):

In molitores fures.

Signum probi molitoris est, si super domo sua exstructus sit nidus ciconiarum. Item molitor dum saccis fistulat aut lutina ludit, quicunque saccorum ad fistulam non saltat hunc corripit. Cur tamen libenter furantur? Quia habent hoc iure hereditario: sy habent es ererbt. Quid est in molitore probum sive bonum? Anus, quia efflat farinam, dum crepitat. Quid est melius in molendino? Quod sacci non clamant: diebe io, diebe io. Cur molitores non suspenduntur sicut ceteri homines fures? Ne pereat totum artificium, quia omnes sunt fures.

In mordentes bonos de modicis defectibus.

Pulices facile conspiciuntur in albo tapeto.

In furtum aut furem modestis verbis.

Curiosus est: Er ist fürwitzig. Was die augen sehen, das wöllent sein hend haben.

---

[1]) Ähnlich Bebel a. a. O. fol. B 1, vgl. auch D 4 ff. z. B. F 2.

In rixosos, quibus responderi oportet.

Qui cum cattis arat, ut crebro dicat: kutz, antequam ad finem agri pervenerit, necesse est. (cattus = Katze, kutz = Katz!)

In pallidos et invidos.

Magis crocei sunt circa rostrum quam merula.

In eos, qui dona lustrant donataria.

Equo donato non est in os introspiciendum, si sit juvenis aut senex perlustrando.[1])

Contra ingratitudinem in deum.

Homo ingratus in dei beneficia similis est porco legenti et comedenti glandes sub quercu et non consideranti quercum neque in eam suspicienti.

Ein Hasser jeder stolzen Überhebung, jeder Eitelkeit und Ziererei, wußte Geiler zeitlebens auch dem so vielfach verrotteten Adel jener Tage die ungeschminkte Wahrheit zu sagen. Und so eifert er auch hier in charakteristischer Weise:

In eos, qui putant se sapientes.

Est de numero sapientium, qui panes examinant sive visitant. Item ita sapiens, quod gramina audit crescere.

In ambitiosos.

Putat, quia coram se turris campanalis inclinare se deberet.

In eos, qui ingrediuntur collo extento.

Gand dorther brangen als ein geiß an eim strick.

In gloriantes et gaudentes de magna fama et qui primo multum diliguntur.

Nunquam fuit aliquod vestimentum tam festivum, quin fieret tandem cottidianum.

Contra nobiles, qui se putant alterius speciei humanae.

Dominus Christus dixit se vitem et patrem, agricolam, si se dixisset nobilem, nos plebei male haberemus. – Daß gerade solche Auslassungen Geiler aus dem Herzen kamen, ist bekannt. Der entartete Adel fand an ihm wie an Wimpfeling einen unnachsichtigen Richter.

In jactantes aliquid.

Nit als feysset dennocht schwynen (auch das „Feiste" kann „schwinden").

In eos, qui se jactant de probitate progenitorum aut nobilate alios contemnendo.

Puto ego, quod, si farina tua curiosius tarataurizaratur, etiam furfures reperiantur sive superfierent, vel dic, arbitror ego grana tua sive frumenta non crevisse sine paleis.

---

[1]) Einem geschenkten Gaul – sieht man nicht ins Maul.

In vane gloriosos.

Hanc candelam dedit, ascribunt pueruli clericuli suis lucernis cereis, quas afferre solent magistris suis in festo purificationis, quatenus inde a magistro magis amentur. Sic in omnibus vellent vani, quae agunt.[1])

In eos, qui gloriantur, quod alii eos praeferunt et iis cedunt.

Qui tibi cedit, prudens est, te enim reputat similem porco illuvie illito et involuto in volutabro. Ergo tibi cedit, ne a te foedetur teque aute se facit ire sicut molitor asinum suum ...

In senes jactantes se: Alt kessel romen (= säubern).

Verum et hoc ideo, quod nigri, foedati et fulginosi sunt, vulgariter: rüssig, alias non foedarent. A senioribus progressa est iniquitas, recte alt kessel inveterati dierum etc. Daniel.

In humiles exaltatos.

Est quando cento scamno superponitur: man wurfft etwan ouch ein lumpen uff ein banck.

Als Mann praktischer Lebenserfahrung predigte Geiler endlich unverdrossen das große Wort vom Maßhalten in allen Dingen. Überschwenglichkeiten haßte er. Man vergleiche hier nur:

Contra pusillanimes et nimium prudentes.

Qui omnes rubos timere vult, nunquam perveniet in nemus.

In scrupulosos et curiosos nimis sive subtiles.

Quidquid nimis acutum est, citius obtunditur: was zu vil spitz und scharpff ist, würt bald scharthet[2]) od stumpff. Item ein verzwuntzene conscienz.

In nimis scrupulosos et omnia nitentes praevenire.

Et quis poterit aut sciat omnia oblinire vel kleyben: wölcher alle wyl vermachen, facht aller minst (= wer alle Löcher „zumacht", „fängt" wenig).

* Medium tenuere beati.

Discretione, quae media metitur, quocumque in opere utendum est. Fidem citharae si remissiorem languere sinas, argutum sonum non audies, sin nimium tendas, rumpetur. Id quod in arcu quoque videre licet ...

* Ne quid nimis.

Qui nimis emungit, elicit cruorem. Qui litteras mendosas radit vehementius, cartam perforat, ita, ut nihil neque emendatum superinscribi possit. — Qui sartaginem ut concinnet in incude versat, si incautius malleum incutiat, pro uno decem foramina derelinquet. — Qui se arcius aequo cingere conatur, zonam ipsam frangit, ut neque commode cingere possit.

In eos, qui agitant infirmos, ut sit gaudentes.

Respondeat: homo sum, non olor, ut gaudeam de morte imminente. Christus videns sibi mortem imminere inquit: Tristis est anima ete et incepit

[1]) Vgl. In gloriantes de vanis et transitoriis: Mertzen griene, pfaffen kiene, armer wyber schöne non diu durant. In dieser oder ähnlicher Form häufiger z. B. anch in Wimpfelings Werken zitiert. [2]) Vgl. unser schartig.

pavere et taedere. Item inquiunt: Es gehört eyn güter müt darzu, verum est in chorea zu dantzen.

Unter den Berufsklassen, gegen die Geiler auch hier loszieht, steht mit in erster Reihe sein eigener Stand. Gerade hier ist sein Reformeifer bekanntlich so recht glühend, und er hat zeitlebens mit seinem treuen Wimpfeling an der Besserung der kirchlichen Verhältnisse gearbeitet. Daneben zieht er überhaupt alle vor sein Forum, denen Gott eine große Verantwortung aufgeladen hat: geistliche und weltliche Große, Bischöfe und Ritter — sie alle müssen Revue passieren, z. B.:

In malos et iniquos civitatum rectores.

Civitas haec tecta est malis tegulis. Item, cum jactant se esse defensores clericorum, responde: Es behilft sich menger biderman sub malo tecto aut tigurio contra grandinem aut pluviam.

De magnificentia principum.

Aquila sinit secum comedere alias bestias et cum non fuerit saturata, quamcunque vidit voraciorem fuisse in communi esca, illam rapit et devorat. Sic principes Alemanniae olim passi sunt ditari cenobia, sed cum vident ea ad maiora aspirare et non esse contentos monachos, olim a principibus datum rapiunt et diminuunt emolumenta eorum.

Man vergleiche noch:

De principe vel episcopo noviter electo:

Electus in principem sit mutus, caecus, claudus. Mutus, quia per se decetero non respondet, sed per cancellarium vel magistrum curiae. Caecus, quia non videt ad legendum litteras, sed dat cancellario legendas. Claudus, quia se induere et exuere non potest nec potest ire ad ecclesiam, sed equitat et per se non recipit poculum in manus, sed porrigitur a ministro.

Seine Abneigung gegen die Mönche nimmt oft die bekannten derben Formen Wimpfelings an; beide Männer sind gerade auch hier in ihrer Maßlosigkeit charakteristisch. Ein paar Beispiele genügen:

Persuasio trinitatis in una essentia.

Frater minor est tonsus ut fatuus, ligatus fune ut fur, nudus pedes ut histrio: lotterbub.

Tria, quae omnes sarcinas impositas portant.

Caput mulieris, dorsum asini, conscientia monachi, quicquid supra illa imponitur, hoc portant.

De gaudio spirituali monachorum.

Laetamini in domino: ein güten kalbs braten.

Manches ist auch hier höchst wunderlich und seltsam, z. B.:

Contra episcopos a suis ecclesiis absentes.

Bischoff, byss (sei) bey den schafen, secundum nomen ejus, sic et laus et operatio ejus: byschoff.

Vergleiche dann noch:

Ordo jucundus.

Manseo Carthusiensium, baculus peregrinationis Benedictinensium, quia equitant in caballis, expenditor Cisterciensium, quia habent opulentos bursarios, horae praedicatorum, quae sunt breves, circuitus et ambitus minorum, quia spatiantur per totum mundum, mensa Teutonicorum constituerent levem religionem.

Das leidige Konkubinenwesen der Geistlichen verfolgte Geiler bekanntlich ebenfalls mit dem glühenden Hasse Wimpfelings. Hier hat er den Satz:

Contra concubinas sacerdotum dicentes: Pfaffen kol, sckmeckent wol.

Sed inclementer adurunt: brennent ubel.

Doch nicht allein die kirchlichen Schäden der Zeit erregten den ganzen Zorn Geilers, er eiferte auch besonders — wiederum mit Wimpfeling, namentlich in dessen Schrift de arte impressoria — gegen das Umsichgreifen des römischen Rechtes, dann gegen die rechtsverdrehenden Advokaten und Rabulisten überhaupt. Man lese nur:

In praelatos avaros, judices et advocatos justitiam pervertentes.

Oportet unguere manus praelatorum et judicum, alias nihil efficitur et unctio haec docet eos omnia. Sic et advocatos nescientes causam defendere aut judices nescientes justitiam causae cognoscere hos docet haec unctio omnia. Non autem unctio de quolibet oleo, sed oleo, quod fluit de saxo durissimo id est argento et auro, quod ex petris effoditur in mineris, oleum peccatoris, quod impinguat eos, oleum latitiae aurum laetificat...

Interessant ist:

In glozantes et defendentes malas causas.

Sie verglasends (= überziehen es mit Glasur [Wortspiel?]).

In causidicos causam ab exordio sine necessitate recensentes et orantes.

In principio creavit deus caelum et terram et reliqua: gestrelte[1]) Wort.

Muneribus corrumpitur judex principis.

Corrumpere: bestechen, die hend schmieren. Vetula id edocta unxit manus judicis tardi butyro. Iudex notans ejus simplicitatem pronuntiavit tandem pro ea: hinc David: oleum autem peccatoris non impinguet caput meum.[2])

Contra glossatores Decretorum.

Similes sunt his, qui ideotam mittunt pro cote, qui tandem nihil reportat quam irrisionem. Sic et illi glossatores mittunt ad aliam glossam,

---

[1]) straelen = kämmen, glatt streichen. [2]) Ähnlich erzählt am Schlusse des Stückes in praelatos avaros.

quae et ipsa ad aliam remittit et tandem nulla facit ad propositum et stat cum blauia rubrica id est nullibi, sive sub cyaneo et blauio rubro. Item similes sunt in suis distinctionibus et subdistinctionibus frixatoribus pistillorum: strubenbachen,[1]) ubi primo superfunditur plus pastae et sic consequenter, tandem autem confringitur et fit pulmentarium. Sic ubi diffuse et crebrius distinguunt et subdistinguunt, tandem omnes distinctiones confundunt dicentes consuetudinem et jura municipalia praevalere sicque trahunt montem in convallem et planant.

Die so tiefe und feste Frömmigkeit Geilers läßt uns namentlich auch solche Stellen interessant erscheinen, in denen er so recht mitten aus seinem Berufsleben spricht, ganz besonders aber diejenigen Stücke, in denen er gerade von dem Berufe handelt, den er sich speziell erkoren hatte. Von seinen mannigfachen Auslassungen dürften folgende Beachtung verdienen:

De indulgentiis et medicinis eodem modo utendis.

Ablas und ertzeny debemus eodem modo uti. Puta ea non contemnere, sed simpliciter uti, non tamen eis nimium inniti, sed nihilominus operari bene, ac si nullas indulgentias aequisivissemus.

De praedicatore bono.

Praedicator coquus est, qui etiam de rebus ejusdem generis varia facit esculenta. Sic nisi easdem escas spiritales variis modis noverit velare, similitudinibus patientur audientes eum diutius nauseam, scilicet si multis annis in eodem loco praedicatum ire contigerit. – Ähnlich:

In eos, qui reprehendunt praedicatores eosdem sermones crebro reiterantes ad diversos tamen populos.

Pistor ejusdem generis panes circumvehit venales ad diversas villas, sed et eodem gladio in pluribus proeliis utimur et magis de eodem, si per ipsum multotiens vincimus, gloriamur, sic de eodem sermone, quo plures convertuntur.

Pro praedicatoribus dicturis de materia non omnibus congruente.

Sutor coriarius ad nundinas iturus varia calcerorum genera secum defert et venales exponit. Sic et si una materia non congruit omnibus, unitamen.

In praedicatores, qui nihil praemeditantur, sed ex insperato materias praedicant.

Coqui, qui gallinas et gallos gallinatios recentes coquunt, non landantur, quia non efficiuntur masticabiles, sicut si ante unum diem fuissent occisi.

In eos, qui reprehendunt sacerdotes praedicatores, qui invehunt in vitia sacerdotum dicentes: alioquin laici odiunt sacerdotes.

Responde: Esto, male dicam praedicando, ipsi malefaciunt. Si non licet loqui, ut tu vis, contra malefactores, minus tibi licebit loqui contra

[1]) Vgl. mhd. strube = eine Art Backwerk, Spritzkrapfen.

male praedicantes. Item cum dicis: laici odiunt eos, responde: non debent diligi vitia eorum neque malum est, quod eorum a laicis odiuntur vitia neque ego loquor contra personas, sed contra vitia personarum itaque occasionem praesto laicis contra vitia non contra personas.

Diversi diverso modo vocantur.

Auceps aliter fistulat pro paricibus et pro turdis: zyemer.[1]) Item percutit vaginam pro picis: spechten: Sic et praedicator de alta et simplicia juxta capacitatem auditorum.

Contra contemnentes laborem praedicandi in eo, qui diu praedicavit.

Facetia Johan. Keisersbergii in eum qui dixit, leves sibi esse labores concionandi, quia verum id fecisset. Respondit: Et vos multis annis gradus vestras ascendistis et hodie difficilius est vobis quam olim et sic deinceps.

Contra quaerentes nimias subtilitates in moralibus.

Qui filat subtile filum, defacile frangetur.

In eos, qui importune et indiscrete reprehendunt peccatores.

Paulus: in spiritu lenitatis hunc corripite vos, qui spiritales estis. Dum asinus ceciderit onustus in foveam vel gatteren,[2]) valde caute tractatur, quousque retractus fuerit, ne laedatur aut crus ei frangatur et hostium si ex cardine motum sit, cum studio denuo collocatur. Sic plane cum peccatore agendum est in confessione et extra corripiendo discrete, ne instar januae male tractatae decidat et percutiat.

Contritio necessaria.

Contritionem peccatorum non esse differendam, inutiles enim operationes omnes perire cogit, cum non sint pramii aeterni meritariae. Perinde atque incaute agit, qui cum negociari possit, pecuniam enim habet, patitur eam otiosam sine lucro domi latere.

De praedicatore corripiente quoslibet de quocunque statu.

Objectum fuit a senatoribus cuidam concionatori, cur non diceret ea, quae dicenda essent, und gieng ir myessig. Respondit, simile esse ac si barbatonsore et balneatori diceretur: drib din hantwerck und gang der lüt myessig.[3])

Non omnibus omnia conveniunt.

Calceus quidem bonus est, sed non est aptus pedibus meis. Infantibus periculosum est, si sibi comedendi panis incisio committatur. Nam quantumcumque utilis ac necessarius sit eis panis, tamen nutrientem potius inscindere prodest quam infantem, qui manum forsan vulnerabit. Sic libri sacri, qui pabulum verbi dei continent, legendi et declarandi sunt ab his solum, qui jam doctrina maturi et provecti indubitatum sensum elicere possunt, imperitum siquidem vulgus eorum lectione facile scandalisatur, nam cum litteram

---

[1]) mhd. ziemer = Krammetsvogel. [2]) Vgl. unser „Gatter“ (verwandt das ndd. gat = Loch). [3]) Vgl. mhd. müezec gân, cum gen., = eine Sache aufgeben, sich nicht kümmern um etwas.

puram amplectimur, quae ad fidei nutrimentum faciunt, in sui ipsius excidium tractat.

Ich möchte hier eine Anzahl von Stücken folgen lassen, in denen das Anekdotenhafte überwiegt, die also in der Hauptsache ein vorwiegend kulturgeschichtliches Interesse bieten. Gerade hier haben wir eine Menge von launigen Erzählungen, die für jene Zeit und jene Menschen, namentlich für die Art, wie sie über gewisse Dinge dachten, charakteristisch sind. Fangen wir mit den „bösen Weibern“, denen Geiler in seinen Predigten bekanntlich keine Schmeicheleien sagte,[1]) an!

In mulieres litigiosas.

Quidam ductus ad suspendium velatis oculis, dum sibi dicitur esse illic quandam mulierem, quae sibi nubere vellet et redimere de patibulo.

---

[1]) Auch hier zeigte jenes Zeitalter das derbe, rücksichtslose Vorgehen, das wir nach unserm Geschmack nicht selten als grob, ja häufig genug als direkt unzulässig empfinden. Man rügte eben damals auch am Weibe schonungslos und offen, was man rügen zu müssen glaubte, und kleidete dabei allerdings diese Rüge häufig in Formen, die uns stutzig machen; vgl. z. B.

Contra tarde desponsantes filias nubiles.

Gallina villana cum materfamilias non tempestive nidum sibi parat, ovificat inter urticas (letzteres bekanntlich erinnernd an ein noch jetzt geläufiges Sprichwort).

In admirantes super accessu mulierum.

Pecora vadunt, ubi sunt pascua. – Gegen die letztere Sorte wird er natürlich noch deutlicher. Vgl. noch:

In verecundos dicunt:

Stoß den schemel under die banck: profecto sic faciunt mulieres, quippe mulier cum veste omnem deponit verecundiam, sicut vulgo dicitur.

Eigentümlich ist:

In eos, qui dicunt se dimissuros, postquam experti fuerint novercae.

Difficile est: abbrechen, postquam quis huic igni sive lucernae multum appropinquaverit . . .

Hier möge auch Platz finden:

Plinius de fidelitate jumentorum.

Plinius dicit de cane et equo fidelioribus hominum, ait Keisersperg: Er hat do der frowen vergessen. Kännte man jene Zeit nicht mit ihrer derben Art auch Frauen gegenüber, so wäre man versucht, sich an Geiler zu stoßen. Auch hier verrät übrigens manches eine tiefe Einsicht, z. B.: Contra zelotypos introducentes adulterum: Er ist nit als maßleidig als du (vgl. mhd. mazleide = Widerwille gegen Speise).

Rogavit oculos ejus revelari, quatenus eam posset discernere. Qui visis labiis tenuibus et naso acuto inquit: Nihil, nihil, malo supendi quam talem ducere.

Derselbe Vorwurf kehrt, wie ich zufällig finde, wieder in einem Gedichte des Euricius Cordus (epigr. lib. IV), das ich zum Vergleiche anführen möchte:

De quodam fure.

Constitit horrendum furti reus ante tribunal
Et vinctus tenuit post sua terga manus.
Hunc ubi formosum iuvenem paupercula virgo
Cerneret, in socium poscit habere virum.
Ad quam conversus morti modo proximus ille
Argutum nasum pressaque labra videt
Moxque adsistentem lictorem hortatur et inquit:
„Ad jussam propera, vivere nolo, necem!
Mortuus utilius quia quam tabesco superstes
Atque brevem malo quam sine fine crucem."

In rebelles uxores.

Renuente uxore cujusdam dicere lederlin maritus verberans eam acriter repondit hut, hut, nedum lederlin, subjunxit maritus: recte, haut, haut.

In feminas garrulas.

Nihil mireris feminarum loquacitatem et exprobrationes, siquidem vasa fissa aut rimosa alium nesciunt edere sonum: Das gespalten geschyr thüt nit anders.

In uxores litigiosas.

Nachdem die bösen Teufel eines Weibes geschildert sind, heißt es von dem daemonium caninum, vulgariter der huntz tüfel: Hoc daemonium non eiicitur nisi in jejunio, in castigatione flagellorum etc. . . .

In viros timentes uxores suas.

Non audet hic in domo sua cantum magistralem canere, quoniam habet auditorem. Sehr gut gegen die Pantoffelhelden!

In dimissuros patriam suam et dicentes: nullus propheta acceptus in patria sua.

Nullibi tam acceptus denarius sicut in sua moneta.

In medicos rubeis vestibus indutos.

Quid est, quod medici quamvis multos occiderint, nunquam deferunt vestes nigras, sed semper rubeas? Quia non tristantur de morte talium.

In eos, qui diligentia et studio aliquid operantur.

Ego diligentiam adhibui sicut villanus choreae: Ich hab mich sein geflissen als ein bur des vortantzes.

In eos, qui conqueruntur se fuisse deceptos.

Nihil mireris, quod te decepit: beschissen. Id idem saepenumero matri suae fecit, etiam cum junior esset, quam modo sit. Verblüffend, aber — wahr.

In senes diu viventes aut avaros.

Tam tenax immo tenacior salice carnispriviali: zeher dan ein vasnachtwid. Solent rusticorum famuli mane in carnisprivio intorquere salices in usus totius anni et post prandium dimittuntur, ut vacent.

Contra eos, qui propter proprium commodum nolunt admittere pacificatores alios quam se.

Hoc faciunt: umb des weinkofs willen, quia etiam personis eis cedit de tunica domini. (Weinkauf-Leikauf – das bekannte altdeutsche Mittel zur Beschwörung abgeschlossener Verträge, auch = Trinkgeld.)

Cum quis loquitur de eo, cujus mores sibi non conveniunt.

Non aveo eum neque lixum neque assum: Ich mag sein weder gebratten etc. . . .

In eos, qui dicunt se nescire de re, quam optime noverunt.

In tantum ignorat de hoc, sicut pastor de bestiis, pecoribus aut grege.

In puellas, quae simulant se nolle tradere nuptui.

Habuit quidam filias tres nubiles, jussit eas manus lavare et cujus cituis exsiccaretur, prius traderetur nuptui. Una ex eis jactans crebro manus dixit replicans frequenter, nolo, inquit, nolo, quo factum fuit, ut renuendo manibus cituis exsiccarentur.

In rudes et inciviles.

Filius est piliatoris, quia verum filtrum.

Qui suadent bene confidendum esse.

Nolo ego causam folio lilii superponere: ich will mein sach nit uff ein gilgen [1]) blat setzen.

In senes turpes praecipue mulieres.

Habet omnes colores pulchrae mulieris, attamen transpositi sunt. Habet rubeum colorem, sed in oculis, quem deberet habere in labiis, croceum in dentibus, quem deberet habere in crinibus, album in crinibus, quem deberet habere in dentibus. Item habet faciem sicut theca s. Anastasii: als sant Anstetz füter vaß.

De peste.

Studens Heidelbergensis ex Wesalia natus a socio suo Memmingensi persuadebatur secum in Sueviam declinare, ut fugerent pestem Heidelbergae grassantem. Respondit: vina Suevica magis quam pestilentiam hic timeo.[2])

Contra principes parvam infirmitatem magnificantes.

Princeps dolorem parvum sentiens, mox çredit esse morbum letalem, sicut porcus saginatus omnem virum indutum veste uncta et pingui cum cultro macellario arbitratur esse lanium sese occisurum.

---

[1]) gilge mhd. = lilge, lilje (Lilie). [2]) Kein Kompliment für die schwäbischen Weine, aber wohl ironisch gemeint. Man erinnere sich, daß Wimpfeling den Schwaben den Vorwurf machte, sie kämen nur deshalb ins Elsaß, weil ihnen dort die Weine so gut gefielen.

In eos, qui semper repugnant.

Nihil, inquiunt sapientes, sibi subverti: Ich stos nichts umb. Sic et tu facito, ubi audieris loquentem aliquem, nisi unctio contrarium doceat.

Höchst eigentümlich nimmt sich folgendes aus:

Cave domui tuae ab his columbis.

D	Diener	knecht und meyd
u	Vetter	fründ mangen [1])
b	Botten	Beginen, blotz brüder (= Begharden)
e	Ertzet	scherer (vgl. Feldscher)
n [2])	Neger [3])	und schnider

De vendentibus et murmurantibus in templo. [4])

Illi faciunt uß einem bethues ein schwetzhus, uß eim gotzhus ein kouffhus, uß eim kirchen ein küchen, uß dem tempel ein grempel. [5])

Contra dicaçitatem.

Man muß güt schwenck triben, man würfft aber gern umb nach solchen schwencken.

In eos, qui impertinenter respondent ad objecta.

Fricas me, ubi non prurio.

In liguriosos.

Circumspexit instar catti, qui ligurivit: genascht hat.

In curiosos et ambitiosos de omnibus sese intromittentes.

Est petrosilinum in offis.

In peritos praesumptuosos.

Tantum de hoc intellegit, quantum cattus de fistulando.

De senibus seipsos non considerantibus. [6])

Senex est sicut ramus refectus: als ein abgehauwer mey. Si imponitur ei aqua, manet viridis ad tempus, sed non diu. Sic de sene, qui se sustentat medicinis aut bona dieta, tamen tandem deficiet.

Faceta irrisio.

Signatus in maxillis medicus chirurgicus Italus maximus deceptor circumforaneus litigans, cum Cristmanno Lipff claudo dixit proverbium esse: caveas tibi ab his, quos natura signavit. Respondit Lypff cavendum esse ab his, quos lictor signasset.

Responsio lepida.

Hieronymus Romae ad importune pulsantem aute cellam suam et im-

---

[1]) Statt magen (Verwandte)? [2]) Duben = Tauben (vgl. die Überschrift). [3]) natürlich = Näher. [4]) Über die Skandalszenen, die damals an heiliger Stätte möglich waren – Roraff u. s. w. – eifert bekanntlich Geiler wie Wimpfeling sehr nachdrücklich. [5]) Vgl. mhd. gremper, grempler = Trödler. [6]) Recht wunderlich ist das unter der Überschrift infans vagiens gebrachte: appellatur ein kammer lyr: Lyra cubicularis.

properantem et quaerentem, quid distaret inter sclavum et asinum, respondit: Paries.

Eines der interessantesten Stücke der Sammlung ist:

De suffraganeis.

Cum Keisersberg quaereret ex Johanne Kerer suffraganeo Augustensi, quantum consecrationes altarium et confirmationes ei inferrent, respondit: das ist das westfelische gericht[1]) – denotans non esse dicendum nec suffraganeos illud cuiquam aperire solere. (Über Kerer s. Dracheux S. 394.)

Contra procrastinantes.

Usque quo animas nostras suspendis et tollis: wie lang last uns uff dem kropff sitzen?

De vicissitudine status hujus saeculi.

Pax gignit divitias, divitiae superbiam, superbia bella, bella calamitates, calamitates humilitatem, humilitas pacem. Ita fit circuitus de primo ad ultimum.

In agrestes duros et litigiosos.

Etiam habet filtrum in capite: Er hat auch ein filtz auf i. e. pileum.[2])

Ein eigentümliches Wortspiel möge hier den Schluß machen:

Frowe uxor dicitur.

Et bene fro = we! In principio per mensem osculorum, in fine we sequitur.

Eine tiefe Lebensweisheit offenbart sich endlich in Sätzen wie:

In afferentes rationes inefficaces.

Sunt ratzen minus potentes quibusdam muribus.

In eos, qui sacra profanant imaginibus turpibus.

Sus non debet pendi in cavea, sed avicula, deputanda stabulo potius.

Contra eos, qui temere opinantur se inniti bono fundamento.

Putat quis saepe se devenisse ad fundamentum bonum, cum tamen sit terra confusa i. e. geschitt erdrich.

Corrector vitiorum.

Habeat morem eradentis mendam sive maculam de papyro. Ille non statim postquam ceciderit atramentum in papyrum, radit, quia sic frustatim etiam papyrus decerperetur, sed paululum exspectat, non tamen diu, ne nimis insideat; sic corrector non confestim corrigat et corripiat . . . (vgl. oben S. 167).

Cum quis dicit: Ich halt nit auff in,

responde: Fortasse es ejus amicus et non inimicus, siquidem nemo haltet auff seinen freund, sed feynd.

De providentibus sibi ipsis sollicite.

Er thut sich umb sicut mus in testa: im tigel.

---

[1]) Natürlich auf die Heimlichkeit der Feme zu beziehen, wie das Folgende zeigt. [2]) S. oben S. 174.

Cum quis titubat et timet effari aliquid propter iram alterius.

Dic audacter: on zoll.

Exacerbatos exacerbare non oportet.

Ollae bullienti ignem augere non oportet. Item: man mag licht das für schüren, das ein siedender haf uberlouff.[1])

In eos, qui dicunt: vadam, ubi alii antecessores et multi.

Quo plures divertunt, illic sine commodo habitatur: Wo vil lüt hin komen, do stelt[2]) man übel. Sic in inferno lata est via et multi vadunt, stultorum infinitus est numerus.

In eos, qui dicunt vivere oportet juxta exigentiam temporum.

Jeglicher zeit ir recht,
Macht manchen armen knecht.

De infirmitate cito adveniente, tarde abeunte.

Advenit cum centenario et recedit cum dragma: quintlin.

Contra eos, qui jactant se de aetate senectutis.

Non semper, qui senior, est sanior: Alter ist nit vor doren.

In eos, qui sperant de longa vita, cum jam sint in perfecta aetate.

Cum quis venerit per gradus in altitudinem, fortasse non descendit ita gradatim, sicut ascendit, sed praeceps deruit.

In eos, qui nimis parcunt corpori.

Plures sunt, qui parati essent ascendere in arbores et decerpere ramos et folia verborum landando deum et de eo loquendo simile et de virtutibus, at pauci sunt admodum, qui velint ascendere asinum corporis sui et eum equitare in Hierusalem per castigationem. Ponunt vestimenta super asinum, qui exemplo sanctorum antiquorum concitantur ad carnis castigationem . . . (Schon vorher hatte er ein Stück In eos, qui dicere solent: der lyb ist das haupt gut.)

In eos, qui prae se ferunt facies aut mores fatuorum.

Si tam similis esses lepori sicut fatuo, ante tres annos canes venatici te discerpsissent.

In differentes benefacere usque post mortem.

Die nacht ist niemans fründt: venit nox, in qua nemo operari potest. Item: die da lang ligend im armbrost, semper deliberantes et nunquam exsequentes. Item quilibet se cingat, so schlotert im nüt.

In eos, qui volunt resistere potestati.

Noli capite contra murum impingere.

---

[1]) Vgl. das Eigentümliche: In eos qui statim commoventur et vindicant se: Er ist als kitzlich, quid mirum est – und ähnlich: In iracundos dominos, qui dicunt se esse titillabiles: kitzlig, quia statim offenduntur et vindicant se. Respondeatur: homines, qui sunt kitzlig, rident, dum contrectantur, sed bestiae sive equi percutiunt. [2]) von stellen, stallen.

In eos, qui se communicant vilibus.

Ut quid preciosa fila insuis in saccos antiquos.[1])

In sectantes minora, ubi maiora non suppetunt.

Qui caret falcone, ut aucupetur, cum bubone necesse est: kützlin.

* Cogitationes dirigendae.

Non modo a perniciosis cogitationibus, sed etiam a vanis vagisque abstinendum est nobis. Per has etenim severitas animi ita non nunquam remittitur, ut jam et jam illas subrepere contingat. Siqui domum ingredi cupiunt foribus conclusis, fenestrae autem pateant, pueri capaces hunc cum intromiserint, ipse fores domus apertas eis, qui extra fuerant, reddet.

* Quantum sit corpori indulgendum.

Ea nobis sit voluptas in usu et cura fovendi corporis, quae est claudo in fulciente scipione et aegroto in antidoto. Mallet non uti, tamen, quia urgetur necessitate, non recusat. Itaque quoniam ita nonnunquam conditio offert, ut commode nos negotiis exterioribus subtrahere non possimus, curemus, ut nos ejusmodi exercitiis commodemus solum, non demus.

* Occupatio sit modesta.

Occupatio nisi attento fiat animo, parum ab otio distat itaque praebet locum cogitationibus irruentibus et suggestionibus inimicis sicut otium.

* Tribulatio claros facit oculos.

Virga in flagellum firmum nunquam aptatur, nisi prius ad ignem torreatur. Ferrum cudi et flecti non potest, si non prius in fornace candescat. Nisi per ignem castigationum et tribulationum a rigiditate elati animi anima demulceatur, inepta est, ut jugum domini sustinere possit.

De conscientia tandem urgente in articulo mortis.

Qui de nullo peccato sibi jam facit conscientiam, non sentit remorsum ejus, sed sentiet, perinde ac qui lignum ducit aut trahit in aquis, facile et leve illud judicat, sed cum ad portum venerit, solus lignum tollere aut in ripam levare non potest extra aquas. Sic obstinatus, cum hinc transeundum est, sentiet pondus conscientiae et peccatorum.

Cedendum est furori per patientiam.

Harundo vento agitata se flectit et vento sedato mox resurgit et erecta stat. Quercus cedere nolens vento funditus et radicitus evellitur aut frangitur.

De capitosis in communitatibus.

Una fistula dissona disturbat totum organum, sic de uno pervicaci et inpersuasibili.

Boni quomodo efficiamur.

Bonos nos reddere tentat Deus non solum metu poenarum, sed praemiorum quoque pollicitatione. Vaccam, ut sequatur, alter mola salsa invitat, alter stimulis agit.

---

[1]) Ein ähnliches Wort wird indessen bald darauf einem Stolzen in den Mund gelegt; es kommt natürlich ganz auf die Auffassung des vilis an.

* Carnem domare.

Domare carnem non est excelentissimae virtutis, attamen perquam necessariae. Inter ea, quae ad coquum pertinent, parvae est industriae ignis compositio, verum admodum necessaria. Faber lignarius ante omnia arbores praescindit, quamvis id exile sit artis opus.

In eos vel pro eis, qui libere operantur neminem curantes.

Vade per regiam stratam: gang mittel hindurch, so betriebst am ort nit. Sic Jesus per medium illorum ibat.

Auf diese „scomata" Geilers folgen nun in der Sammlung zwei Stücke, die mit der ganzen Tendenz derselben nicht den geringsten Zusammenhang zeigen.[1] „Pour le grossir – sagt mit Recht Schmidt[2] —, il y comprit quelques traités d'Hermolaus Barbarus et de Marsile Facin, qu'on est étonné de trouver au milieu de facéties." Dann kommen (fol. O III ff.) die schon kurz berührten facetiae Adelphinae. Daß er speziell auch diese Sammlung trotz ihres häufig recht fragwürdigen Inhaltes einem durchaus ehrenwerten und angesehenen Manne widmete,[3] kann für jene Zeit wiederum nicht auffallen: sie hat Beispiele noch viel verblüffenderer Art nach der Seite hin! In dieser Widmung hat er die schon gestreifte Stelle über Heinrich Bebels Facetien, und er sagt auch hier kurz und bündig, daß dergleichen Schwänke recht gut seien: insunt eis omnibus breves, delectabiles et jucundae sententiae, quas mortales undique frequentant, jam ad vitae emendationem, jam ad doctrinae augmentum, jam increpando jam joci et risus gratia proferentes. Er glaubt deshalb auch nicht, daß einer darüber zürnen könne. Wir sind, wie gesagt, anderer Meinung, denn wir müssen, um es zu wiederholen, bekennen, daß Adelphus sich hier an manchen Stellen in einer Art gehen läßt, welche eine entschiedene Zurückweisung von sittlichem Standpunkte aus verdient, um so mehr, als er sich nicht gescheut hat, seine Unflätigkeiten gerade mit geweihten Personen in Verbindung zu bringen. Wenn ich, wie bemerkt, ganz selbstverständlich solche Stücke von der folgenden Auswahl ausschließe, so brauche ich hinsichtlich gewisser Derbheiten, die man z. B. auch gegen Priester bezw. Mönche in folgendem ein paarmal finden wird, wohl nicht erst zu versichern, daß dergleichen Anek-

[1]) Vgl. den oben S. 158 angeführten Titel des Bandes. [2]) II, 138–139; vgl. Dacheux S. 561. [3]) Ad ... Georgium Ubelin, curiae Argentin. consignatorem (s. zu ihm Schmidt II, 117). Datum: Kalendas Februarias Anno 1508.

doten als historische Quelle ohne jeden Wert sind. Die Satire hatte sich, wie ich u. a. in meiner Wimpfelingbiographie häufig betonen mußte, gerade auch das priesterliche Leben als Ziel ausersehen, und daß es da bei den nun einmal nicht wegzuleugnenden Schäden mit der Wahrheit recht oft sehr wenig ernst genommen, dagegen um so häufiger maßlos übertrieben wurde, weiß jeder Kenner dieser Zeit. Zudem mußte ja gerade bei unserer Literaturgattung die Versuchung um so näher liegen, als der Schwank die allerbeste Ablagerungsstätte für Skandalgeschichten aller Art darstellt.

Auch hier waltet übrigens ein kulturhistorisch-sprachliches Interesse ob. Bezüglich des letzteren sei schon im voraus bemerkt, daß wir durchweg das reinste Küchenlatein haben, das oft geradezu auf den burschikosen Ton zugeschnitten erscheint; die auch hier sich findenden Verdeutschungen sind ohne Zweifel sehr originell und sicherlich ohne viele Analogien. Daß übrigens manches in der Sammlung aus zweiter Hand stammt, ja oft direkte Nacherzählung ist — man vergleiche nur das über Bischof Hatto von Mainz Gebrachte, fol. P 1 – sei noch besonders angemerkt.

De festo Martini.

Rustici plerumque ad festum Martini census solvere coguntur, quia tunc temporis vacant ab omni labore et quietantur a rure. Audientes itaque cantare responsum de beato episcopo, qui est: Martinus Abrahe sinu laetus excipitur etc, dicere solent: Martinus ist aber hie. Sicque in suum damnum commutant nomen iusti Abraham in vernaculum aber hie, eo quod citius appropinquasset quam vellet.

De examine indocti.

Cum cuidam in examine ordinandorum constituto obiceretur illud evangelicum: Languens autem Lazarus. Iussus exponere dixit: autem 'aber, Lazarus die stat oder frow also genant, Languens blütig, l et z pro s et r legens, multas ad risum provocavit.

De scholare doctiore plebano.

Cum scholaris quidam tempore paschali rus peteret ad colligendum ova, obviam ei factus est plebanus monachus dicens: Johannes, quot oves collegisti in villa mea. Cui scholaris: Nullos. Ad quae verba ille indignatus dixit: Quid tunc habes in sacco. Respondit ille: Ova et non oves. Cui sacerdos: Ha inter va et ves est parva differentia, nihilominus ego sum plebanus.

De aedituo, qui erat doctior suo sacerdote.

Aedituus quidam ministrans ad altare suo plebano viro admodum agresti et indocto. Cum tandem tempore offertorii peteret calicem, dixit: Ubi est calicem. Cui aedituus: Domine, non sic, sed calix dicendum est. Tum subdit plebanus: Da mihi calix. Cui aedituus: Domine, non sic di-

cendum est, sed calicem. Ad quem tum sacerdos: Abi hinc in malam crucem cum tua logica: gib mir den kelch her.

Expositio agnus dei.

Quidam stultus ita exponere solebat illud missae agnus dei: O ir priester, qui tollis, die da hin nemen und uffheben, peccata mundi, das gelt der welt, miserere nobis, lond uns auch ein teil. Simile huic est, quod sequitur: Sacerdotes tui, dine priester und gelerten, induantur justitia, sollen güt feißt röck anlegen. Justitiam enim dicebat a jus, jutis venire atque vestem significare. Et sancti tui exsultent: und dann sollent sie mit krützen gon und dantzen.

De falso procuratore.

Villicus quidam rationem redditurus domino suo de singulis receptis et expositis per eum, nihil omnino annotaverat de omnibus, unde angustiabatur vehementer. Repperit tandem consilium et viam decipiendi dominum suum. Sedit et scripsit: Item exposui XI aureos nummos pro sinapio. Postquam autem die constituto convenissent dominus et ipse audituri calculum rationis suae, legit ea, quae scripsit. Subridens dominus ait: Euge serve nequam, prudenter egisti mecum. Nam si te ad ultiorem rationem compellerem, cogerer ego necessario tibi satisfacere, sufficiat ergo mihi iniquitas tua. Abi hinc in malam crucem; ego de alio mihi fideliori providebo.

De sutore et rustico.

Sutor in Zabernia calceos fecerat rustico cuidam. Qui cum venisset, ut indueret eos, prae angustia ipsos induere nequiverat. Unde indignatus rusticus eos habere noluit dicens: Cur non fecisti mihi juxta debitum modum pedis mei. Sutor autem aspiciens pedes suos et calceos dixit: Numquam alicui hominum calceos feci malos neque hi defectum habent, ut vides, sed pedes tui arripiens cum hoc cultrum, ut resecaret a pedibus grossitiem superfluitatis et magnitudinem pedum suorum. Videns autem rusticus fabam in eo cudi dixit: bone magister, libens solvam eos, sinite me abire recepta pecunia. Abiit cum calceis, quos nunquam induere poterat sicque compulsus est abire nudus.

Facetia cujusdam sarcinatoris.

Sartor quidam messori fecerat caligas, quae a posterioribus dependebant ad genua usque neque debito modo nates tegebant. Qui cum induisset eas, dixit: Magister, quid fecistis mihi, nolo habere laborem vestrum, satisfacite mihi de panno, quia male laborastis. Cui sartor: Quid dicis, nescis, flecte caput tuum terram versus. Quod cum fecisset, dixit: Cede manu et tange posteriora (nam ita minime dependebant ut prius). Quod cum fecisset, vidit bene factas esse. Magister ergo dixit: solve laborem manuum mearum, non enim feci tibi caligas ad spatiandum sive saltandum, sed ad laborandum et metendum.

De foeneratoribus.

Civis Argentinensis nomine Johannes Stang cottidie dicere solebat, eum esse beatum, cujus pater in inferno sepultus esset. Cum vero quaereretur, cur id diceret, respondit: Quia pater ejus foenerando et male atque injuste acquirendo plurima ei bona reliquisset, unde ipse vitam ducere posset

amabilem. Videant ergo parentes, ne superflua filiis bona relinquant, supra quam decentia status eorum exigat, ne tale de ipsis dicterium verum fiat.

De astutia scholarium.

Ludimagister Offenburgensis multos habebat commensales, inter quos unus erat cognatus meus Caspar Schaller, qui praeter aquam nihil bibebat. Accidit autem, ut in vicinis vina venderentur, fons quoque, unde aquam haurirent cottidie, juxta erat. Commensales vero semel inter se collegerunt pecunias et unus ex eis vinum pro aqua attulit nescientibus his, qui de familia domus erant. Inter prandendeum vero, cum plus solito biberent et saepius oenophorum ori suo admoverent, dixit magister: Iuvenes, detis et mihi de aqua vestra. Territi omnes, ne resciret eos vinum loco aquae bibere. Unus astutior ceteris arripiens oenophorum dicens: ibo atque recentem vobis afferam aquam, ne de nostro lotio biberetis, exiens autem triclinium effudit vinum in ollam, praeceptori suo aquam portaturus, qui ita illuditur discipuli sui dolis.[1])

Historia vera ex Cronica Antonini.

Pistor quidam porcos pingues adaquaverat. Cum vero domum reduceret, ante hostium fixi stabant ingredi volentes stabulum suum. Cum vero neque vi neque verberibus cogi possent, ut ingrederentur, supervenit quidam dicens se ei artem traditurum, ne idipsum amplius facerent. Gavisus pistor, quanam esset ars illa rogabat. Ille: dic eis: Currite in domum, sicut judices, advocati et procuratores currunt ad infernum. Mox illis verbis dictis festinatissime in domum se recipiebant sicque verificatum est distichon illud:

O vos, causidici, cur linguam venditis omni!
Vos rapit infernus, quos detinet ordo supernus.

De bono economo.

Hospes quidam in Schaffhausen jactitare se solebat coram hospitibus suis, ut quia nullus in civitate eum civilitate superaret, qui cuncta in tempore compararet. Inter cenandum vero dixit: Ancilla, porta nobis de magno pomorum cumulo. Cum nesciret mentem domini sui, quoniam advena erat, dixit: De quo cumulo vultis? Neque enim ego scio aliquem etiam in penetissimus et secretioribus partibus domus, nisi quem hodie pro obolo comparavimus. Confusus hospes coram hospitibus se mendacem esse ancillae verbis ostendit.

De indocto studente.

Studens quidam indoctus nomine Henricus Glincker Constantiam venit pro suscipiendis ordinibus; qui cum ad examen venisset atque inibi reiectus esset propter ignorantiam, suam convocavit amicos suos omnes, ut episcopum rogarent sibi litteras dando promotoriales ad suffruganeum ipsum admittendo, quod et factum est. Quibus ita scriptum erat. Otto, dei grã ẽpus[2]) in Cam supplicat vestram clam, ut ordinetis Hincũ glincũ in vm̃ diac. Veniens autem ad examen cum hujusmodi scheda, obtulit eam episcopo. Qui videns

---

[1]) Hinzugefügt wird, daß einem Mainzer Scholastiker etwas Ähnliches passiert sei. [2]) Im Original fälschlich ausgeschrieben.

commendationem et preces episcopi dixit ad eum: Lege, quae scripsit episcopus. Intuens autem chartam quia, ut moris est principum brevissimis litteris et verbis scribere cuncta, ita legit: Otto dei gram epus in Cam supplicat vestram clam, ut ordinetis hincum glincum in vivum diabolum, cum dicere debuisset: Otto, dei gratia episcopus Constantiensis supplicat vestram clementiam, ut ordinetis Henricum glincker in verum diaconum . . .[1])

De neglegentibus divina.

Rusticus quidam raro admodum ecclesiam visitans ac paene semper ultimus eorum intravit, tunc cum sacerdos daret benedictionem. Quaesitus ab aliis, cur id ageret, dixit eos omnes esse inoboedientes sacerdoti suo, sed se solum oboedientem. Sciscitantes causam dixit: Quia vos iniussi saepenumero ecclesiam exitis, ego vero semper exeo jussu sacerdotis, cum dicit: Ite, missa est id est: Geend hinauß, geend des außen etc. Alius etiam quidam verba haec audiens per fenestram exivit damno afficiens ceteros, ut quia ad omnem plagam eos exire juberet.

Defensio lactis cujusdam rustici.

Studentes Erfordenses balneum aquae frigidae et fluvialis frequentantes in loco dicto brüel, ubi cum saepenumero lac cuidam rustico sustulissent ante fenestram pendens nec id resciret, tandem rei conscius cacavit in ollam. Studentes solito more venientes ad submovendum lac recipientes ollam sperando se bonum habere convivium, ut antea saepenumero solebant. Et cum jam iterum atque iterum ac tertio infudisset ex olla lac totumque absorbuissent, tandem nescio quomodo cecidit ex olla cacatum. Quod cum quidam ex eis manibus tractaret, ut videret, quidam rei inesset lacti, odoratu percepit rei veritatem sicque omnes indignati rusticum dimiserunt in pace, lac quoque ejus ab hoc tempore tutum remansit a studentibus.

Par pari refertur.

Uxor cujusdam fabri ferrarii Basiliensis obtulit viro suo peregre proficiscenti partem pecuniarum, ut inde ei compararet nescio quid. Habita pecunia intravit hospitium, ubi ludendo omnia perdidit. Reversus autem dixit uxor: Ubi est, quod mihi comparasti. Respondit ille: Comparatum est, nam omnia ludendo perdidi. Quae irata dixit: Vellem mihi non revelasses, si ita accidit tibi. Subdit ille: Ideo tibi dixi, ut laetificareris mecum. Alio autem tempore cum validus ventus fregissit domi fenestram pretiosam, cucurrit ad maritum uxor dicens: Mali nobiscum agitur. Qui cum quaereret: Quomodo, rem ordine narrat, quomodo ventus fenestram ejus fregisset. Qui ait: Vellem me nescire. Subdit illa: Tibi dixi, ut et tu laetificareris sicque par pari retulit, ut est in veteri proverbio.

Facetia stulti.

Stultus quidam positus in coquinam cujusdam monasterii videns sibi semper de ultimo atque residuo, quod in olla erat, praeparari offam, alta mente reposuit. Una vero dierum ipse solus cum uno monacho aderat in

---

[1]) Adelphus verfehlt nicht, am Schlusse eine entsprechende Mahnung an die Bischöfe seiner Zeit einzuflechten.

coquina. Ubi cum assando juxta focum sederet atque olla cepisset ejicere spumam et prae calore ebullire, cum idipsum monachus avertere voluisset, dixit stultus: Sine, sine, laß lauffen, laß lauffen! Coguntur enim et alii mecum de fundo offae certare et participare, nam et ego iamdudum taliter refectus sum nihil nisi ultimum et residum quasi mendicus absorbens. Ex eo die lautius reficiebatur.

Facetum dictum cujusdam rustici.

Abbas sancti Blasii cuidam subdito suo novam ex lignis exstrui fecerat domum. Quam cum ille diu distulisset tecto tegere, tandem supervenit abbas indignabundus dicens: Quid me coegisti tibi aedificare domum, cum tu ipse differs eam tegere tecto, ne putredie corrumpatur. Ad haec rusticus ille subridens ait: Domine abbas, nescitis quoniam sereno aere opus non est tecto, in inclementia vero aeris nullum habeo adjuvantem sicque semper intecta manet.

Dictum cujusdam hospitis.

Hospes quidam cum intrasset hospitium, in quodam pago, ubi cum videret hospitam domus ollam portare, ut advenis praeberet necessaria, intuens faciem ejus, vidit nasum mucosum et guttatim stillantem. Hospita autem dixit ei: Amice, vultisne de carne et offa? Respondit: Darnach ex fallet. Considerabat enim, si quid ollae de naribus incideret, se non gustaturum.

De nobilitate.

Cum Italus interrogaretur, quid sit gentilhomo i. e. nobilis, respondit: Est una bestia, sedens super bestiam, portans bestiam supra manum, habens bestias se sequentes et insequitur bestias – denotans venatorem.

Ebrii sunt et ego.

Frater Wenceslaus invenit quosdam bonos viros mane in officina aromatarii vinum Creticum sive Malvacetum bibentes. Quaesivit unus ex eis: Magister Wenceslae, unde venitis? Respondit Wenceslaus mox ex tempore: Deus ebriorum me ad vos misit.

Aliud simile (de meretricibus).

Contendentibus aliis acrius, cum alteram altera meretricem vocaret tectis verbis: Du sack, indignata illa respondit: Si ego saccus sum (ut ita loquar), so bistu ein blach,[1]) ex quo bene X sacci formari possunt, ac si diceret: de eo, cujus partem mihi improperas, tu totum possides.

De praesentatione admittendorum.

In praesentatione ordinandorum quaerit episcopus a praesentatore: Sunt digni, sunt justi? Respondit unus astantium ad primum quaesitum: Ja, her, si sind gering gnug. Ad secundum: Ja, her, si seind wiest gnug, nam et eos ab adulescentia cognovi plus ventri quam litteris deditos.

De captivitate facetia.

Praelatus quidam vix tandem rogatus pro fratre incarcerando dixit: Volo eum solum ad octo dies incarcerare. Quibus lapsis cum iterum instaretur, respondit: Ich hab acht sontag gemeint et sunt octo hebdomadae.

---

[1]) Vgl. mhd. blahe = grobes Leintuch.

Dictum cujusdam Suevi.

Cum magister civium cujusdam civitatis in carnario sive marcello per se carnes compararet atque sacculus casu e manibus sibi cecidisset, videns autem Suevus, qui tum astabat, eum sublevare saccum dixit: Deus bone, quantum video, nam asinus in meo oppido majoris nobilitatis et aestimationis est, quam magister civium tam magnae et famosae civitatis. Nam cum huic saccus ceciderit, mox servus adest, qui eum sublevet, magistro vero civium maximo dum saccus ceciderit, per se cogitur eum sublevare.

De propina regia.

Cum Maximiliano Romano regi apud Argentoracos regia daretur propina in signum verae oboedientiae ut puta aurum et argentum, frumenta, vina et boves, rex gravem prae se ferens vultum, ut decet, ad singula, tandem cum et pisces essent allati atque, ut moris est civitatis illius, in conspectu principis eversi, ut nudi saltarent in terra, rex in magnum provocatus est risum. Unus autem nobilium, qui tum astiterant, quaesivit alterum, cur rex rideret in oblatione piscium saltantium et in dato auro et argento ac aliis minime. Respondit ille regem prudenter egisse, ut cui constaret se nihil de auro atque argento recepturum propter scribas et pharisaeos, qui his opus habent, sed vix fieri posse, ut non gustaret saltem de piscibus oblatis. Haec ille.[1])

De aenobarbis.

Cum procurator cujusdam monasterii Argent. dioceseos barba rubea hospitibus ministraret ad mensam, dixit unus ex eis: hui, quam falsum procuratorem habetis, hominem nequam, sicut barba ejus falsa indicat. Respondit autem alius: Quid falsam incusas ejus barbam, quae profecto pia et justa ac recta est, quoniam homines admonet, id est; er warnt die lüt, ut scilicet caveant se ab ejus nequitia. Audiens haec alius quidam mensae assessor dixit: Quid de probitate ruforum dicitis? Nescitis eos nobilissimos esse omnium, quippe qui soli salvatorem nostrum exosculati sunt, denotans eos fore etiam proditores.

De medico facetia.

Medicus quidam Argentinensis cum insolenter admodum incessisset aureis catenis ornatus, videns haec advena quidam quaesivit, quisnam miles ille esset. Responsum accepit eum non fore militem, sed medicum. Ille de improviso subdidit: Hui, quam fidelis et probus medicus, qui a corporibus aliorum regium aufert morbum atque suo apponit, id est: Er nympt von den kranken die gilbe scilicet aurum und hencket sie an seynen hals.

---

[1]) Wer mag die Quelle dieser eigentümlichen Erzählung gewesen sein? Freilich hat man in erster Linie wohl an mündliche Überlieferung zu denken.

Gemeinsame Motive in

Ben Jonsons und Molières Lustspielen.

(Fortsetzung.)

Von

Hermann Stanger (Wien).

II.

V. Ben Jonsons und Molières gemeinsame Schule: das Leben.

Molière war keineswegs, wie Lotheißen meint, der erste, welcher mit Bewußtsein sich das hohe Ziel gestellt hat, sein Jahrhundert in den Lustspielen zu zeichnen. Wäre Ben Jonson nicht Lotheißen fremd geblieben, so hätte er in dem Engländer jene gewaltige Persönlichkeit finden müssen, welche vor Molière sich diese Aufgabe vorgelegt und durchgeführt hatte. Die gesellschaftlichen Zustände und das Leben in gewissen Kreisen ist in der Hauptstadt an der Themse und an der Seine zur Zeit Ben Jonsons und Molières nicht stark verschieden. Auch die literarischen Erscheinungen von diesen Dichtern erlauben Parallelen, die wieder in der Wirklichkeit ihre Voraussetzungen haben. Wenn in England vor Ben Jonson Sidney und Lilly ihre Dichtungen schrieben, so gingen Molière die Romane eines D'Urfé und einer Scudéry voraus. Sidneys „Arcadia“ und D'Urfés „Asträa“ atmen denselben Geist. Es sind ritterlich-pastorale Prosaromane, die aus spanischen Quellen einerseits und aus eigner Erfahrung und Beobachtung der Verfasser anderseits entstanden sind. Sie drücken darum die romantischen Stimmungen und Lebensideale der Zeitgenossen aus. Dann entsprechen sich die Werke der „Euphues“ von Lilly und „Le Grand Cyrus“ von Scudéry. Der Schauplatz in beiden Erzählungen ist die antike Welt, wo uns Helden entgegentreten, die in Wirklichkeit unter fremder Maske Ereignisse aus dem modernen Leben schildern. Wir haben es mit endlos langen und zumeist faden Gesprächen zu tun, die weiche und schmeichelnde Gefühle erregen sollen. Ritterliches Benehmen und Galanterie spinnen den dünnen Faden der Handlung unermüdlich weiter. Von

besonderer Wichtigkeit für die Folgezeit ist es, daß diesen beiden Dichtungen jener gezierte Stil des Euphuismus und Preziösentum entspringt, der dann eine Zeitlang in der Literatur und in der Konversation Mode wurde. Die natürliche Sprache wurde vermieden und man jagte nach bildlichen und allegorischen Redewendungen.

In Frankreich begann bekanntlich Molière gegen diese Richtung anzuknüpfen. Er trat zu einer Zeit auf, wo das Hôtel de Rambouillet mit seinem Einflusse in diesem Sinne noch maßgebend war. Gegen diese gekünstelte Manier richtete er die Les précieuses ridicules.[1] / Magdelon und Cathos sind bürgerliche Mädchen, doch wollen sie nur einen Marquis oder Vicomte heiraten. Die Bewerber müssen vor allem die affektierte Sprache der vornehmen Welt sprechen. Diesen eingebildeten und verbildeten Mädchen entsprechen bei Ben Jonson Fallace und Saviolina aus Every Man out of his Humour. Jene charakterisiert der Dichter als ein aufgeblasenes, maniriertes und geziertes Frauenzimmer, diese wird als Modedame bezeichnet, die gerne lose Witze und sich schmeicheln hört.[2] Wie Magdelon und Cathos aus dem Grand Cyrus ihre Weisheit holen,[3] so klaubt auch Saviolina aus der „Arcadia" schöne Frasen,[4] und Fallace durchsucht fleißig den „Euphues",[5] um sich in der Gesellschaft mit ihren Redewendungen hervorzutun. Magdelon läßt sich schnell von Mascarille fangen, der, um den Schein zu erwecken, vornehme Erziehung genossen zu haben, eine Strofe zu deklamieren beginnt. Auch greift er nach der Violine hin, als ob er Musik verstehe.[6] Auch Fastitius will auf diese Weise Saviolina gewinnen. Er nimmt die Violine und schlägt die ersten Akkorde an. Er beginnt einleitend sein hum, hum hinzusingen, wie Mascarille sein la, la, la.[7] Eine Fortsetzung der Les précieuses ridicules ist das Lustspiel Les femmes savantes,[8] in welchem Molière wieder, doch in vollendeter Form und mit gereifter Meisterschaft gegen die Preziosität und die Blaustrümpfe ankämpfte.[9] Aber nicht nur gegen die Prüderie in der vornehmen Gesellschaft, sondern auch gegen Dichterlinge und andere Gerngroße, die in jener Gesellschaft zu unverdientem Ansehen gelangt sind, wird hier zu Felde gezogen. Molière führt uns hier eine Art Frauenakademie vor, in welcher die Preziösen Philaminte, die Gattin Chrysales, dessen Schwester Bélise und dessen Tochter Armande das große Wort führen. In ihrer Mitte sind besonders gut gelitten der Schöngeist Trissotin und der Gelehrte Vadius. In diesen Namen will man wirkliche Persönlichkeiten erkennen. Für den ersteren sei Abbé Cotin das Urbild gewesen, während unter der Hülle des letzteren Ménage stecken soll.[10] — Mit den Femmes savantes ist Ben Jonsons Komödie The Silent Woman zu

---

[1]) Œuvres de Molières II, 52 ff. [2]) Bd. II, vgl. auch „The Character of the Persons" S. 62, 63. [3]) Vgl. Sz. 4 S. 61 und Sz. 6 S. 70. [4]) Akt II, Sz. 1, S. 886. [5]) Akt V, Sz. 7, S. 137 b. [6]) Sz. 9 S. 84, 88. [7]) Akt III, Sz. 3, S. 109. [8]) IX, 59 ff. [9]) Junker „Abriß" S. 283; vgl. ferner La Notice vor dem Lustspiel. [10]) Das. S. 9 ff.

vergleichen.[1]) Hier haben die Frauen einen Klub gebildet, wo alles nach Statuten geregelt wird. Fragen der Literatur soll der Mittelpunkt ihrer Unterhaltung sein. Sie nennen sich die Kollegiaten, die allen Witzen oder allen Beaus den Zutritt verstatten, erheben oder verwerfen, was ihnen in Erfindung oder Mode gefällt oder mißfällt; jeden Tag gewinnen sie für ihr Kollegium neue Novizen.[2]) Die Lady's collegiates sind zunächst Lady Centaure und Mistress Dol Mavis. Gifford, der Herausgeber Ben Jonsons sagt in seiner Schlußbemerkung zu dieser Komödie, daß das Lustspiel sich nicht rühmen könne, jemals wahrere Motive der Satire aufgegriffen zu haben. Nur hier werden die anmaßenden Absurditäten über Literatur mit schonungsloser Strenge gerügt.[3]) Auch im Kreise dieser Damen finden wir einen Verseschmied von der Art Trissotius. Wenn dieser mit einem „Sonett an die Prinzessin Uranie auf ihr Fieber" niederkommt,[4]) so ist aus der Feder Daws ein „Madrigal auf die Bescheidenheit" geflossen.[5]) Beide tragen ihre noch frischen Verse vor und jedesmal können deren Schönheit nicht genug bewundert werden. Jede Zeile, jedes Wort wird analysiert und für großartig befunden. Als Daw sich einmal im Kreise der Damen befindet, ist eine verwundert, daß keine Poesie zu hören sei. Daw verspricht sofort ein Epithalamium fertig zu bringen. Begonnen sei es schon.[6]) Er schriebe Verse so gerne und leidenschaftlich, daß er lieber seine rechte Hand verlieren möchte als verzichten, Madrigale zu dichten.[7]) Mézières sagt auch von dieser Figur: C'est un Trissotin doublé de Mascarille.[8]) Wenn er die englische Komödie liest, muß er sich sogleich an das französische Stück erinnern. On croit entendre déjà Bélise, Armande et Philaminte applaudir Trissotin.[9]) Dryden sagt, daß Ben Jonson wirkliche Personen vor Augen hatte, als er diese Figuren auf die Bühne setzte.[10]) – Während Molière sich mit der Zeichnung der Femmes savants und des Dichterlings Trissotin genug sein läßt, hat Ben Jonson noch eine Reihe männlicher Porträts mit charakteristischen Eigenheiten seinem Lustspiele eingefügt. Gelegentlich werden wir darauf zurückkommen. Aber den Grundstock von The Silent Woman und Les femmes savantes geben die lächerlich affektierten Frauen und Poetaster ab. Die Verwandtschaft zwischen beiden Stücken ist so groß, daß nur vollkommene Unkenntnis mit dem englischen Dichter sie bezweifeln kann. Der Herausgeber Molières hat sich in diesem Sinne mit Bezug auf die Ausführungen von Mézières geäußert.[11])

Ben Jonson und Molière wollten die Frau, die in diesen

---

[1]) I, 402 ff. Epicoene or The Silent Woman. [2]) Akt I, Sz. 1, 406 b. Aus Tiecks Übersetzung Epicoene oder das stille Frauenzimmer: „Schriften" XII, 160, 161. [3]) S. 463. [4]) Akt IV, Sz. 2, S. 119 ff. [5]) Akt II, Sz. 2, S. 416. [6]) Akt III, Sz. 2, S. 432 b. [7]) Akt III, Sz. 2, S. 432 b. [8]) Akt IV, Sz. 2, S. 445 b. [9]) „Prédécesseurs" S. 223. [10]) s. Symonds S. 91. Den Inhalt von The Silent Woman faßt er bündig zusammen: A conceited fop, a boastful poetaster, and a Lady's College, or Society of Précieuses Ridicules ... S. 89. [11]) IX, Notice S. 38, 39.

schöngeistigen Salons ihrem edlen Berufe fremd wurde, auf ihre wahren Pflichten und Rechte hinweisen. Paul Lindaus Vorwurf gegen Molière, daß er niemals das Bild einer tüchtigen Hausfrau oder liebenden Mutter gezeichnet hat, beantwortet Lotheißen dahin, daß die Aufgabe des Lustspiels nur in den Schwächen der Menschen wurzelt.[1]) Man kann dies auch für Ben Jonson gelten lassen, der im allgemeinen weniger tugendhafte als lächerliche Gestalten uns vorführt. Doch lassen sich dessenungeachtet Figuren nennen, welche den hohen Anforderungen des Weibes als Gattin und Mutter vollkommen genügen. Lady Tub leitet mit wachsamem Auge die Erziehung ihres Sohnes.[2]) Sie begründet ihre aufrichtige Liebe, die mehr Kummer als Freude bringt.

The love
We mothers bear our sons we have bought with pain,
Makes us oft view them with too careful eyes,
Out-fitting mothers.[3])

Aus den Lustspielen Ben Jonsons und Molières werden wir über die Stellung der Frau im öffentlichen und privaten Leben genau unterrichtet. Die sittlichen Verhältnisse in und außer dem Hause zeigen sich uns hier in ihrer nackten Wahrheit. Lady Tailbush fürchtet sich nicht, es laut herauszusagen:

So wahr ich lebe, Klepperbusch,
Wenn keiner sonst als nur mein armer Mann
Mich liebt, ich würde mich erhängen.[4])

Ein weibliches Seitenstück dazu finden wir im Mariage forcé.[5]) Die Geliebte Sganarells erklärt ganz freimütig, sie heirate nur, um dann ihrem Willen gemäß besser und zügelloser leben zu können.[6]) In dem Lustspiel The Devil is an Ass haben wir es mit einer Konferenz von Damen zu tun, die sich mit Fragen der Mode beschäftigen. Sie verlegen sich auf Erfindungen kosmetischer Art und besprechen mit Eifer praktische Einrichtungen für das weibliche Geschlecht.[7]) Die edelste, aber unglücklichste Frauengestalt unter diesen ist die Gattin des Fitzdottrel. Sie ist jung verheiratet, wird aber von ihrem Mann hart behandelt. Ihr Schicksal gleicht Isabelles in L'École des Maris. Mrs. Fitzdottrel wird ungemein streng bewacht. Ihre Schönheit hat dessenungeachtet die Augen eines Liebenden auf sie gelenkt. Dieser beklagt ihr bejammernswertes Los, an einen gefühllosen Mann ge-

[1]) Lotheißen „Molière" S. 30. [2]) The Tale of a Tub II, 439ff. [3]) Akt I, Sz. 1, S. 447a. [4]) Akt IV, Sz. 1, S. 255b. — Aus Baudissins Übersetzung S. 258. [5]) IV, 16ff. [6]) s. Sz. VII S. 56: ... c'est un homme que je n'épouse point par amour ... u. s. w. [7]) Akt IV, Sz. 1.

fesselt zu sein. Er versichert ihr des weiteren, sie befreien zu wollen.[1]) Man vergleiche damit die Szene, wo Valère die unwürdige Behandlung Isabelles durch Sganarelle verwünscht und sie zu erlösen verspricht.[2]) Wittipol und Valère haben Helfer, der eine in einem Freunde namens Manly, der andere in dem Diener Ergaste. Mrs. Fitzdottrel wird durch die Schönheit und Liebenswürdigkeit ihres Anbeters derart gewonnen, daß sie ihn zu ihrem Retter erwählt. Da sie sich ihm auf keine Weise verständigen kann, so nimmt sie zu derselben List Zuflucht, die Isabelle ins Werk setzt, um mit Valère in Verbindung zu treten. Mrs. Fitzdottrel gibt dem kleinen Teufel Pug, ihrem beständigen Wächter, den Auftrag, Wittipol, der um eine Zusammenkunft bitte, abzuweisen. Er möge alle Hoffnungen aufgeben. Sie sei für ihn nicht schön noch liebenswert. Seine beständigen Nachstellungen wecken nur den Zorn ihres Gatten. Sie wolle in ihrem eigenen Hause Ruhe haben.[3]) Pug darf diese Botschaft nur in einem bestimmten Ton vortragen. Mrs. Fitzdottrel hofft deshalb, daß ihr Geliebter sie verstehen und den Sinn dieser Worte zu seinem Besten deuten werde. Klarer habe sie es nicht heraussagen können. Um bei ihrem Gatten nicht den geringsten Verdacht aufkommen zu lassen, meldet sie ihm sogar, wie Pug sie zu einem Stelldichein mit Wittipol habe verleiten wollen.[3]) Fitzdottrel traut jetzt seiner Gattin umsomehr, da er meint, von ihrer Treue Beweise zu haben. Ganz dasselbe Motiv findet sich bei Molière. Isabelle findet keinen anderen Ausweg, Valère von ihrer Liebe zu ihm wissen zu lassen, als daß sie ihren Vormund, der sie wie ein Drache bewacht, für ihren Plan gewinnt. Sie läßt durch ihn Valère ausschelten, weil er sie mit Liebe verfolge.[4]) Der einfältige Sganarell entledigt sich dieses Auftrages mit gleicher Bereitwilligkeit wie der dumme Pug und Fitzdottrel. Der Erfolg stellt sich bald ein. Es ist gewiß auffällig, daß diese Episode bei Ben Jonson und Molière gleich ist. Man wird vermuten müssen, daß die Geschichte auf eine gemeinsame italienische Quelle, vielleicht auf Boccaccio zurückgeht.[5]) Der Schluß ist verschieden. Wittipol verkleidet sich als spanische Dame, um in einer Frauengesellschaft Mrs. Fitzdottrel zu begegnen. Aber jetzt erwacht in ihr das sittliche Bewußtsein. Sie fleht ihn an, ihr nur als Freund beizustehen. Sie könne ihr Schicksal nicht mehr ändern, da sie einmal verheiratet sei. Wittipol verzichtet auf die Liebe und will ihr als Helfer in der Not beistehen. Tatsächlich ist seinen Bemühungen zu danken, daß Fitzdottrel aus den Armen der Schwindler befreit wird. Er war in Gefahr sein ganzes Vermögen zu verlieren. Wittipol versteht es, den Besitz in die sicheren Hände der Mrs. Fitzdottrel zu bringen. Wir erhalten hier das Bild einer Frau, die ihren

---

[1]) Akt I, Sz. 3, S. 222 ff. [2]) Akt I, Sz. 9, S. 381 ff. [3]) Akt II, Sz. 1, S. 231, 232. [4]) s. Akt II, Sz. 1, 3. [5]) Vgl. Notice zur L'École des Maris S. 340. — Daß Ben Jonson für dieses Lustspiel bereits bei Boccaccio Anleihe gemacht hatte, haben wir schon erwähnt. Es ist deshalb um so wahrscheinlicher, daß auch dieses Motiv von dem Italiener entlehnt ist (s. 3. Novelle des 3. Tages im Decamerone).

Mann in seiner höchsten Not nicht preisgeben will. Sie erduldet lieber ihr Schicksal, um nur nicht ein anderes Leben zu gefährden.

In der reichen Frauengalerie bei Ben Jonson und Molière gleichen sich bald die Gesichtszüge der einzelnen, bald haben sie nichts mit einander gemein. Anziehend wäre es dabei, die Kernsprüche der Dichter zu sammeln, um aus diesen Erfahrungssätzen auf das geistige und ethische Vermögen der Frauen im Zeitalter Shakespeares und Molières schließen zu können. Wir werden dann nicht immer die Grundsätze der Lady Tailbush und Dorimènes ausgesprochen finden, sondern öfters schlagende Wahrheiten hören, die an Kraft und Bedeutung jenen überlegen sind.

Ein leuchtendes Beispiel ist uns hierfür die zarte Figur der Mistreß Grace. Sie will sich den Gatten nicht aufzwingen lassen, sondern ihn nach freier Wahl heiraten. Sie brauche keinen reichen Narren, der leicht zu gängeln sei, und der neben sich einen Freund dulde. Das seien nicht ihre Absichten. Einzig die Liebe dürfe die Eheleute eng verbinden. Mit Weibern, die in der Ehe Politik treiben, habe sie nichts gemein.[1]) Dieser idealen Figur ist bei Molière die edle Angélique in Malade imaginaire zu vergleichen. Auch sie wünscht nur den zum Manne, welchen sie wahrhaft liebt. Sie sei keine von denen, die heiraten, um sich der elterlichen Gewalt zu entledigen oder um recht ungezwungen leben zu können. Sie treibe mit der Ehe kein Geschäft, noch suche sie sich hinter dem Rücken ihres Mannes ergebene Gesellschafter, um von Mann zu Mann zu eilen. Mit solchen Personen und solcher Lebensweise habe sie nichts zu tun.[2])

Beobachten wir, wie Ben Jonson und Molière männliche Porträts nach der Natur aus ihrer Zeit zeichnen. Zunächst treten uns einzelne recht komische Persönlichkeiten entgegen, dann typische Erscheinungen für ganze Klassen und Stände.

Ein Gegenstück zur adelsstolzen Frau von Sotenville[3]) ist Monsieur Jourdain aus dem Bourgeois gentilhomme.[4]) Reich geworden, verleugnete er seine bürgerliche Abkunft. Er ist der Emporkömmling der Gesellschaft. Er drängt sich in adelige Kreise und umgibt sich mit Professoren, die sein vernachlässigtes Studium mit einer feinen Bildungsschicht überdecken sollen. Bei Ben Jonson heißt diese lächerliche Figur, die mehr sein will, als sie wirklich ist, Master Mathew.[5]) Er wird ein towngall, ein Stadtprotz genannt. Ihm ist die frühere Bekanntschaft zuwider, und er möchte gern in bessere Zirkel eingeführt werden. Monsieur Jourdain lernt gleichzeitig mehrere Künste, Musik, Tanzen, Fechten. Master Mathew

[1]) Bartholomew-Fair, Akt IV, Sz. 2, S. 186a, Bd. II. [2]) IX, Akt II, Sz. 6, S. 372. [3]) George Daudin VI, 505 ff. [4]) VIII, 41 ff. [5]) s. Every Man in his Humour S. 2.

will sich namentlich letztere aneignen. Sein Lehrer ist der uns schon bekannte Bobadill. Dieser zeigt ihm technische Griffe, wodurch er nach Belieben Gegner töten könne. I'll show you a trick or two, you shall kill him with, at pleasure.[1]) Dieselben Erfolge verspricht der Maître d'Armes Monsieur Jourdain, als er ihm geschickte Wendungen mit der Waffe vorführt. (De cette façon donc un homme, sans savoir du cœur est sûr de tuer son homme, et de n'être point tué.)[2]) Monsieur Jourdain findet deshalb ebenso wie Master Mathew besonderes Gefallen an dieser Kunst. – Von nun an will Mathew nur mit gentlemen selbst Verkehr pflegen. Er bemängelt deshalb das Auftreten anderer, welche ihm nicht vornehm scheinen. Sie müssen Kleider nach der neuesten Mode tragen. So möchte er einen gewissen Downright meiden, denn he is of a rustical cut, I know not how: he doth not carry himself like a gentleman of fashion.[3]) Jourdain wünscht, seine Tochter nur an einen Fürsten zu verheiraten. Sein Schneider muß feine Kunden haben. Schnitt und Stoff dürfen nur erstklassig sein.[4]) Es gilt für fein, an eine Schöne huldvolle Verse zu richten. Mathew hat deshalb in freier Muße eine Strofe zusammengebracht, die er bei Gelegenheit vorträgt.[5]) In guter Stunde schreibt auch Jourdain ein Gedicht nieder, welches für eine Marquise bestimmt ist.[6]) – Molière hat die Figur eines Bourgeois gentilhomme zur Grundlage eines fünfaktigen Lustspieles gewählt, Ben Jonson behandelt sie nur episodisch. Er konnte daher diese eine Person nicht mit so vielen Zügen ausstatten, wie der Franzose. Aber doch haben sie dieselben Merkmale, die sogleich ihre Verwandtschaft erkennen lassen.

Die Art Ben Jonsonscher Charakterzeichnung finden wir bei Molière am ehesten in der Komödie Les Fâcheux.[7]) In der Mitte steht die Hauptperson, mit der sich gewöhnlich der Dichter identifiziert. Vor dieser defilieren dann andere vorbei. Wir wollen aus der Menge nur zwei herausheben. Einer nennt sich Ormin und ist sogleich als Projektenmacher zu erkennen.[8]) Er hat immer Erfindungen im Kopfe, die er in die Wirklichkeit mit Leichtigkeit umsetzen könnte. Seine Entdeckungen müßten Millionen tragen. Er beabsichtige an den Küsten von Frankreich weltberühmte Häfen anzulegen. Ihm gleicht aufs Haar Merecraft aus The Devil is an Ass.[9]) Dieser hat gar verschiedene Ideen. Zunächst will er alles sumpfige Land von England kultivieren, was achtzehn Millionen Pfund abwirft. Weniger würde tragen eine neue Zubereitung von Hundeleder für Handschuhe oder die künstliche Erzeugung und Füllung von Flaschenbier. Die Satire gegen die Projektenmacher muß zu Ben Jonson und Molières Zeiten in dem wirtschaftlichen Leben eine Voraussetzung gehabt haben. Die Projektenmacher verschwinden überhaupt nicht, sondern tauchen stets in neuer Gestalt und unter anderen Namen auf. Heute sind es die großen Kapitalisten der Börse. – In der

---

[1]) Akt I, Sz. 1, S. 14a. [2]) Akt III, Sz. 2, S. 73. [3]) Akt III, Sz. 1, S. 24a. [4]) Akt II, Sz. 5, S. 92ff. [5]) Akt I, Sz. 4, S. 13b. [6]) Akt I, Sz. 2, S. 54 und Akt II, Sz. 4, S. 90 ff. [7]) VI, 32 ff. [8]) Akt III, Sz. 3, S. 86ff. [9]) s. besonders Akt II, Sz. 1, S. 226ff.

Reihe der lästigen Menschen stellt Molière an erste Stelle einen Gecken, der in das Theater kommt und durch rücksichtsloses Benehmen das bereits begonnene Spiel stört. Er springt lärmend vom Sitze auf, spricht laut zu einem Bekannten hinüber, drängt sich auf die Bühne, wo er einen Platz verlangt und mit breitem Rücken die Hälfte der Szene den Zuschauern verdeckt.[1]) — Ben Jonson hat wiederholt gegen die anstößige Unsitte des Publikums, auf der Bühne Platz zu nehmen, angekämpft. Noch öfter hat er aus der großen Menge der Theaterbesucher einige typische Erscheinungen herausgegriffen und sie unseren Blicken vorgehalten. Es fällt uns schwer, aus der Fülle die richtige Wahl zu treffen. Wir nehmen deshalb sein erstes Lustspiel The case is altered vor. Hier heißt es: Es wird Mode, das Theater zu besuchen. Jeder glaubt, daselbst sein Urteil üben zu müssen. Wenn einer fünf Jahre lang kein Schauspiel gesehen, so tut das nichts zur Sache, er kritisiert doch. Dem gefällt nicht der Stil, jenem nicht der Plan, dem dritten nicht das Spiel. Ein ganz gemeiner Kerl bläht sich oft auf und schreit laut seine Meinung. Andere folgen ihm. Sie machen Gesten, zischen und schreien pfui, pfui aus voller Kehle.[2])

Hierher wollen wir noch eine Episode aus The Silent Woman und Les fourberies de Scapin einrücken, auf deren Verwandtschaft Mézières hinweist. Daw und La Foule werden von Truewit in Schrecken gejagt, daß einer dem anderen auflauere und ihm den Garaus machen wolle. Ebenso wird Géronte von Scapin in dem Glauben bestärkt, daß man ihm nachforsche und an das Leben gehe.[3]) Auch Taine hat die zwei galanten Ritter, die mit ihrer Tapferkeit prahlen und dafür mit Nasenstübern und Fußtritten belohnt werden, mit zwei Gestalten bei Molière in Verbindung gebracht, nämlich mit dem schon erwähnten Géronte und Polichinelle im Malade imaginaire.[4]) O'Sullivan hat wiederum La Foule mit Mascarille aus Les Précieuses Ridicules verglichen.[5]) Wir erwähnen nur noch eine auffallende Ähnlichkeit zwischen zwei Nebenfiguren bei Ben Jonson und Molière. Cash, der Kassier Kitelys, und Sganarelle, der Diener Don Juans sind begeisterte Lobredner des Tabaks. Cash hält dieses Kraut für das wertvollste in der Welt. Es vertriebe alle Übel und mache alle Krankheiten schwinden. Wer Tabak zu sich nehme, komme einem Fürsten gleich.[6]) Sganarelle leitet das Lustspiel mit einer Panegyrik auf diese Pflanze ein. Dem Tabak komme nichts gleich. Er reinige das Gehirn und erfrische den Geist und den Körper. Ja er mache gesund und vornehm.[7]) Ben Jonson und Molière machen sich über die Raucher lustig. Man muß beachten, daß erst um diese Zeit oder nicht lange zuvor der Tabak nach England und Frankreich

[1]) Akt I, Sz. 1, S. 35 ff. [2]) Akt II, Sz. 4, S. 531 b und 532 a; vgl. ferner den Prolog zu The Devil is an Ass, ebenso das Vorspiel von Every Man out of his Humour, Cynthia's Revels und The Magnetic Lady. Daselbst überall auch die Zwischenspiele. [3]) „Prédécesseurs" S. 224 ff.; vgl. auch Anm. S. 230. [4]) Katschers Übersetzung S. 455. [5]) s. Volpone-Ausgabe, S. 10. [6]) Every Man in his Humour, Akt III, Sz. 2, S. 33 b ff. [7]) Don Juan, Akt I, Sz. 1, S. 79, 80.

eingeführt wurde. Der Franzose hat sich unseres Wissens nur an dieser Stelle gegen die überhandnehmende Unsitte des Rauchens ausgesprochen, Ben Jonson dagegen im selben und in anderen Stücken. Die Abneigung gegen das Rauchen und dann gegen die Raucher scheint von Ben Jonson auch auf Tieck übergegangen zu sein, der sich (im Phantasus) vom ästhetischen Standpunkte dagegen ausspricht.

England und Frankreich zeigen zur Zeit Ben Jonsons und Molières auch in Fragen des Glaubens und religiösen Bekenntnisses eine gewisse Ähnlichkeit. Dort sind es die Puritaner, hier die Jansenisten, die immer mehr an Macht gewinnen und sich der Kunst feindlich zeigen. Sie eroberten sich rasch zahlreiche Gemüter und hielten sie in asketischer Lebensweise gefangen. Aufgabe der Dichter war es, zu untersuchen, wie weit fanatischer Eifer, wie weit Heuchelei diese Sektirer bestimmte. Die Handlung des Tartüff ist bekannt.[1]) In The Bartholomew-Fair lernen wir den englischen Tartüff kennen.

Er heißt Zeal-of-the-Land Basy. Soweit sich die Handlung des Lustspieles auf diese Person bezieht, läßt sie sich folgendermaßen zusammenfassen. Wir wählen hierbei absichtlich den französischen Text der Inhaltsangabe von Mézières: „Sous le non de Busy... il s'insinue dans une maison honnête, il s'empare de l'esprit de la mère de famille, il éloigne d'elle fille, fils et gendre, il conseille à la femme de dépouiller son mari pour la plus grande gloire de Dieu.[2]) Busy und Tartüff sind andere Namen, aber dieselben Charaktere, dieselben Schurken. Sogar einzelne bezeichnende Züge finden sich bei beiden. Bevor noch Busy auftritt, erfahren wir, daß er ein recht sinnlicher Mensch ist. Als dann Purecraft ihren Schwiegersohn nach dem Befinden Busys fragt, meint derselbe, er habe den Frommen eben dabei gefunden, wie er mit den Zähnen einen Truthahn bearbeitete, während seine linke Hand ein großes Weißbrot hielt, und die rechte ein Glas Malmsey-Wein zum Munde führte. Purecraft hört aus dieser Schilderung eine Art Lästerung heraus und weist ihn mit den Worten zurecht: Schmähe nicht den Bruder![3]) Haben wir nicht ganz denselben Fall im Tartüff? Als Orgon sich nach dem frommen Bruder erkundigt, meint die geschwätzige Irene, daß es ihm recht wohl gehe. Die gnädige Frau habe zwar keinen Bissen Brot zu sich nehmen können, er jedoch aß behaglich zwei Rebhühner und einen halben Schlegel zum Abendessen, während er zum Frühstück gleich vier große Gläser Wein trank.[4]) Erst spät kommt Purecraft zur Einsicht, daß Busy ihr eigentlich nur des Gelds wegen nachstelle.[5]) Sie sagt sich endlich von ihm los wie Géronte von Tartüff. Indem Busy als Puritaner

[1]) IV, 397 ff. [2]) „Prédécesseurs" S. 244. [3]) Akt I, Sz. 1, S. 157a: I found him fast by the teeth in the cold turkey-pie in the cupboard with a great white loaf in his left hand, and a glass of malmsey on his right. Purecraft: Slander not the brethren, wicked one. [4]) Akt I, Sz. 4, S. 411 ff. [5]) Akt V, Sz. 2, S. 196b.

gezeichnet wird, weicht er sonst in manchem von seinem französischen Bruder ab. Auch die Verknüpfung mit der zweiten Handlung von Bartholomew-Fair, dem Bartholomäusmarkt, bedingt die weitere Verschiedenheit zwischen beiden Heuchlern. Wir wollen noch einen charakteristischen Zug Busys zeigen, weil wir es hier mit einem für die englische Literatur wichtigen Ereignis zu tun haben. Die Puritaner waren bekanntlich bittere Feinde des Theaters und bewirkten später auch seine Sperrung. Solange Ben Jonson lebte, wurde ein solcher Schlag abgewehrt. Als auf dem Bartholomäusmarkte ein Puppenspiel zur Aufführung kommt und bereits in vollem Gange ist, stürmt Busy herbei und gebärdet sich wie rasend. Er sei von göttlichem Geiste erfüllt und bestimmt worden, ohne Furcht gegen dieses götzendienerische Spiel zu eifern; die Aufführung wird tatsächlich unterbrochen. Aber nun wendet sich ein Spieler gegen Busy und antwortet ihm Zug um Zug auf seine Angriffe. Unter der Wucht der schlagenden Beweise gibt sich dieser endlich besiegt.[1]) Das Publikum soll sich bei der Aufführung dieses Lustspieles für den Dichter eingesetzt haben. Busy wurde eine populäre Figur und keine wurde mehr beklatscht als diese. Lord Buckhurst sagt im Hinblick auf dieses Ereignis: „Gar oft hat der menschliche Geist vergebens gegen die Heuchelei angekämpft, wiewohl er gut gerüstet zu Felde zog. Aber nur einmal, ein einziges Mal, hat ein Dichter die Schlacht gewonnen und Busy besiegt in einem Lustspiel.“[2]) Wir müssen Molière die Ehre und den Ruhm lassen, daß auch er nach Ben Jonson einen Sieg über die Vorstellung und Gemeinheit falscher Priester errang. Sehr richtig sagt Mézières, daß die beiden Dichter von derselben Erregung erfaßt wurden, als sie den Kampf gegen die Tartüff begonnen.[3]) Es ist nicht unmöglich, daß Ben Jonson im Einverständnisse oder im Dienste des Königs gegen die Puritaner seine Angriffe richtete. Bezeugter ist, daß Louis XIV. mit Wohlgefallen die Ausfälle Molières gegen die Tartüffs unter den Jansenisten begleitete.[4]) Das Ende Busys ist ein wenig anders als das Tartüffes. Ben Jonson kam es darauf an, den Übeltäter zu überführen, die Bestrafung war ihm Nebensache. Am Schlusse heißt es deshalb auch: ad correctionem, non ad destructionem.[5]) Der Moralist ergreift hier das Wort, bei Molière dagegen der Richter, welcher über Tartüff das Urteil sprechen wird. Diese zwei Figuren kennzeichnen sogleich den verschiedenen Standpunkt der beiden Dichter gegenüber geschehenen Verbrechen. – Ben Jonson hat noch wiederholt solchen Heuchlern die Maske vom Gesichte zu reißen gesucht. Im

---

[1]) Akt V, Sz. 3, S. 197 [205] ff. [2]) s. die Anmerk. Giffords S. 207: It appears from D'Urfey that this defeat of the Rabbi was a source of infinite delight to the audience . . . This is beautifully touched by Lord Buckhurst in the epilogue to Tartuffe: Many have been the vain attempts of wit | Against the still prevailing hypocrit: | once, and but once, a poet got the day, and vanquished | Busy in a puppetplay u. s. w. [3]) „Prédécesseurs“ S. 244. [4]) Bd. IV, Notice zum Tartüff S. 295. D'autres ont cru que le Roi n'avait pas vu sans plaisir dans Tartuffe un coup bien assené sur les jansénistes u. s. w. [5]) Akt V, Sz. 3, S. 209 b.

Lustspiel The Alchemist finden wir einen Pastor aus Amsterdam, der in das Laboratorium eines Goldmachers tritt. Er will auf schnelle und leichte Weise zu Besitz gelangen. Die Schelme machen sich über ihn lustig, wie ein so heiliger Mann zu ihnen komme. Dieser hat freilich seine Gründe. Die Sache des Glaubens erfordere jetzt diesen ungewöhnlichen Schritt, die Notwendigkeit werde es entschuldigen. Der Zweck heilige die Mittel.[1]) —

In Magnetic Lady, eines der letzten Lustspiele Ben Jonsons, hat uns der Dichter einen ziemlich weltlichen Prälaten vorgeführt. Er versteht sich auf Damen, Arrangements von Festen, kann Ehen stiften, Legate schreiben und Totenscheine unterfertigen.[2]) — Molière kam auf die Figur des Scheinheiligen noch ein zweites Mal in Don Juan zurück. Kein Laster, sagt er dort, wuchert so verborgen und so sicher, wie die verstellte Frömmigkeit des Heuchlers. Sie werfen sich zu Richtern über andere auf, damit man sie selber nicht richte. Auf der Dummheit und Schwäche der Menschen gründet sich ihr Verfolgungswerk. Während sie beten, sprechen sie Falsches; ihre Gesten und Bewegungen sind erlernt und gekünstelt.[3])

Ben Jonson und Molière haben die Schaubühne im Sinne Schillers als eine moralische Anstalt betrachtet. „Sie setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis in die innerste Quelle.“ Die Größe Ben Jonsons und Molières liegt eben darin, daß sie es wagten, in jenen Grenzbezirken die Gerichtsbarkeit der Bühne aufzuschlagen, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze ein Ende hat. Und vor jene Schranken zogen sie nicht nur die falschen Priester, sondern auch die gewissenlosen Richter, die eigennützigen Advokaten und schlechten Ärzte. Der Einfluß dieser Berufsstände ist gewaltig. Nur eine überragende Erscheinung wird deshalb den Mut finden, auf sittliche Mängel und wissenschaftliche Unbeholfenheit, soweit sie das Volkswohl schädigen, hinzuweisen.

Molière hat am erbittertsten gegen die Ärzte gekämpft. Mit wahrem Herzblut ist der „Eingebildete Kranke“ geschrieben.[4]) Auf der Suche nach Beziehungen zu diesem Lustspiele Molières macht sein Herausgeber besonders auf Regnards Légataire universel aufmerksam.[5]) Derselbe sei aus der Molièreschen Dichtung herausgewachsen. Wir finden nämlich dort eine kranke Person, deren Körper den Ärzten zur Beute wird. Der Apotheker Clistorel stamme sicherlich aus der Familie des Arztes Purgon, ferner stellen sich

[1]) II, 1 ff.; s. besonders Akt III, Sz. 1, S. 36 ff. [2]) II, 391 ff. Akt I, Sz. 1, S. 396 ff. [3]) V, 79 ff.; s. besonders Akt V, Sz. 2, S. 193 ff. [4]) IX, 259 ff. [5]) Das. Notice 241 ff.



nd Géronte tot, um jedesmal eine List besser durch- — Régnards Légataire universel ist aber wahrscheinlich Ben Jonson als auf Molière aufgebaut. Schon Taine ver- möge Régnards Dichtung mit dem Volpone Ben Jonsons n.[1]) Die Verwandtschaft beider Lustspiele wird auch durch Tatsachen bewiesen: Tieck erklärt, daß Gotters „Erb- auf Grundlage des Volpone gedichtet sei.[2]) Wollmann meint in einer Untersuchung, die manches zu wünschen übrig ließe, daß Gotters Lustspiel auf den Légataire universel zurückgeht.[3]) Es müssen also alle diese drei Dichtungen Gemeinsames enthalten. Die Hauptperson der englischen Komödie ist Volpone, der sich krank stellt, zum Unterschied von Argon bei Molière, der sich einbildet, krank zu sein. Auf Grund dieser Voraussetzung hat Ben Jonson gegen Advokaten, Richter und Ärzte die fürchterlichste Satire, die je ein Dichter sich erlaubt hat, gerichtet.

Volpone ist angeblich krank. Man will darum einen Arzt holen. Aber Mosca entschuldigt: Er hat kein Vertrauen in die Medizin. Er denkt, es gibt keine größere Gefahr und gefährlichere Krankheit, als die meisten Ärzte selbst.[4]) Dasselbe behauptet Toinette, die ihrem Herrn Argan erklärt: Es gibt keine so böse Krankheit, als sich den Händen eines Arztes auszuliefern.[5]) Mosca läßt seiner Wut über die Ärzte freien Lauf: Sie schinden einen Menschen zunächst, bevor sie ihn töten. Ja, sie sind sogar ärger als die Scharfrichter, denn die dürfen nur Verurteilte hinrichten, aber die Ärzte schicken einen in die andere Welt, ohne daß ein Schuldspruch ihn dazu verdammt hätte. Das ist aber nur ein Vorspiel. Die eigentliche Anklage gegen den Charlatinismus in der ärztlichen Wissenschaft hebt erst an, als Volpone als Quacksalber verkleidet sein neu erfundenes Heilmittel ausschreit. In weitläufiger Rede nennt er die Krankheiten, die damit geheilt werden können. Sein Pulver übertreffe die Kunst eines Galen und eines Hippokrates. Von allen anderen Ärzten seiner Zeit spricht er mit Verachtung. Es sind „beschissene, lausige, verdammte Hundsfötter, die imstande sind, mit einem Quentchen Antimonium, das sie in feines Papier wickeln, wöchentlich ihre zwanzig Menschen wie nichts aus der Welt zu schaffen, und obgleich der

---

[1]) S. 422 Anm. (Katschers Übers. Gesch. der engl. Liter. [2]) Tiecks „Schriften" Bd. XI, S. XVIII. [3]) Franz Wollmann, Zur Quellenfrage von Gotters Erbschleicher. Wien 1898 (Progr.) und Rud. Schlösser, Gotter. Sein Leben und seine Werke. Hamburg 1894, S. 269 f. (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen, 10. Bd.). [4]) Akt I, Sz. 1, S. 344 b: He has no faith in physic: he does think | most of your doctors are the greater danger, | and worth disease, to escape. [5]) Il n'y a point de maladie si ôsée que de se jouer à la personne d'un médecin. Akt III, letzte Szene, S. 435.

Verstand dieser hungrigen Seelen mit Dreck verstopft ist, fehlt es ihnen doch nicht an Kunden, die froh sind, ihre Medizin für ein paar Pfennige kaufen zu können. Ob sie sich damit aus der Welt purgieren, danach fragen sie nicht.[1]) — Dieser Szene entspricht inhaltlich jener Auftritt, wo der erste Arzt im Monsieur Pourceaugnac ein Opfer gefunden hat und diesem eine lange Vorlesung hält.[2]) Er weist auf Galen und Hippokrates zurück, nennt die Begleiterscheinung der Krankheiten und ihre Heilung. In L'Amour Médecin wird gleichfalls ein solches Universalmittel feilgeboten, das gegen eine ganze Reihe von Krankheiten wirken soll.[3]) Im Malade imaginaire stellt sich Argan für einige Augenblicke tot, um die Gesinnungen seines Weibes und seiner Tochter zu prüfen.[4]) Auch Volpone möchte wissen, welche Wirkung sein Tod auf die Erbschleicher ausüben wird. Er läßt daher aussprengen, er sei gestorben. — Einen noch auffallenderen Zug Argans treffen wir in einer uns schon bekannten Figur Ben Jonsons. Als die beiden Diafoirus vor dem eingebildeten Kranken erscheinen, bleibt dieser in seinem Stuhle sitzen, ohne die Mütze abzunehmen. Er entschuldigt sich, der Arzt habe ihm verboten, sein Haupt zu entblößen.[5]) Später behauptet Argan seinem Bruder Béralde gegenüber, so schwach zu sein, daß er nicht sprechen könne. Plötzlich aber steht er auf und spricht mit lauter Stimme, als Béralde von einem Heiratsprojekt zu reden beginnt. Ganz verdutzt meint dieser: „Ach, was ist denn das? Ich bin aber erfreut, daß ihr so schnell wieder zu Kräften kommt.“[6]) In The Staple of News ist Pennyboy sen. angeblich krank, als ein Besuch sich meldet. Der Gast wird abgewiesen, endlich aber doch vorgelassen. Pennyboy erhebt sich beim Eintritt des Ankömmlings nicht, denn sein kränklicher Zustand verbiete es ihm. Er könne nicht laut noch viel sprechen. Er müsse darum flüstern und mit den Worten kargen. Wie aber der Fremde das Thema von der Heirat der Lady Pecunia berührt, schreit Pennyboy: „Ich höre jetzt besser!“ [aber der Fremde läßt sich in seiner Ausführung nicht stören.] Nun erhebt sich Pennyboy vom Platze und ein Redestrom ergießt sich aus seinem Munde. Der Fremde bemerkt zur Seite: „Der Mann hat fürwahr gute Lungen“.[7]) — Das Lustspiel „Der eingebildete Kranke“ ist von einem Prologe und Zwischenspiele umrahmt. Auch in Volpone haben wir am Anfange und innerhalb der Dichtung opernhafte und musikalische Einschiebungen. Nano, Ardrogyno und Castrone besorgen diese Abwechslung.

Wir haben alle Stücke und Stellen noch nicht angeführt, aus denen wir über die Stellung Ben Jonsons zu den Ärzten und ihrer Wissenschaft Aufschluß bekommen können. Zu nennen wäre noch die Komödie The Magnetic Lady, wo ein Arzt selbst auftritt.[8]) Für

[1]) Akt II, Sz. 1, S. 353 ff. — Aus der Übersetzung F. A. Gelbeckes (Englische Bühne zu Shakespeares Zeit. Leipzig 1890, 1. Teil, S. 243). [2]) Bd. VII, Monsieur de Pourceaugnac, S. 233 ff. Akt I, Sz. 8, S. 269 ff. [3]) V, 297 ff. — Akt II, Sz. 7, S. 333 ff. [4]) Akt III, Sz. 12 ff., S. 428 ff. [5]) Akt II, Sz. 5, S. 346 ff. [6]) Akt II, Sz. 9, S. 385 ff. [7]) Bd. II, Akt III, Sz. 2, S. 313 b ff. [8]) II, 391 ff. Rut, physician to Lady Loadstone; vgl. auch die Figur des Apothekers Tim Item mit dem Apotheker im Pourceaugnac.

Molière kämen in Betracht Le Médecin malgré lui, l'Amour médecin, Monsieur Pourceaugnac und Le Malade imaginaire. Molière hatte wahrscheinlich an ganz bestimmte Personen von bedeutendem Rufe seinen Zorn ausgelassen; man glaubt für jede Figur das ursprüngliche Original aus dem Leben gefunden zu haben.[1]) Ben Jonson hat auch nicht blind gegen die Wissenschaft gewütet, sondern gewisse Quacksalber, die zu Ehren gekommen waren, aufs Korn genommen. Er bezeichnet Broughton und Borde als Reklamemacher und spottet über die schalen Erfindungen eines Tabarine, der seine Weisheit aus Boccaccio hole.[2]) Merkwürdigerweise wird derselbe Tabarine auch von Boileau in seiner Art poétique und in seinen Réflexions critiques hergenommen.[3]) Er dürfte daher auch Molière nicht fremd gewesen sein. – Einen kleinen Unterschied muß man doch zwischen den Ansichten Ben Jonsons und Molières machen. Der Engländer hat eigentlich die Wissenschaft als solche nicht angegriffen, er ist nicht so skeptisch wie Molière, der im „Eingebildeten Kranken" sich als wahrer Nihilist gegen alles, was von der ärztlichen Wissenschaft kommt, gebärdet.

Für eine vergleichende Betrachtung der Richter, Advokaten, die in Racines „Plaideurs" gestreift werden, und andere Gesellschaftsklassen finden wir bei Molière zu wenig Ausbeute. Er hat seinen ganzen Grimm gegen die Ärzte aufgespart und vielleicht darum die anderen Stände verschont. Es ist auch möglich, daß die Erbitterung der Öffentlichkeit gegen ihn schon zu groß war, als daß er sich noch andere einflußreiche Berufe verfeinden wollte. Wir finden darum bei Molière keine so herrlichen und scharfen Szenen aus dem Gerichtssaale und Advokatenstande, wie bei Ben Jonson. Wir haben in Volpone eine köstlichere Sitzung und eine schärfere Verhöhnung advokatorischer Kniffe als in Beaumarchais Figaro. Ben Jonson und Molière suchten auch ihre Zeitgenossen vom Aberglauben der Goldmacherei zu befreien. Der eine entlarvte im Alchemist die verbrecherischen Schelme, während der andere sie in seinen Les Amants magnifiques zu treffen wußte.[4]) Zur Zeit Ludwigs XIV. dürfte die Truggestalt der Alchemie eben so viele verlockt haben, wie in den Tagen Ben Jonsons. Molière hat noch einmal vorübergehend ihr Unwesen

[1]) Vgl. jedesmal die Notiz zu den hierher gehörigen Lustspielen, welche diesen vorausgeht. [2]) s. Volpone Akt II Sz. 1, S. 353 ff., auch die Anmerkung des Herausgebers. [3]) s. das. [4]) VII, 349 ff.

vor Augen geführt. In L'Amour médecin spricht der Dichter die Ansicht aus, wie die Ärzte und andere auf die Dummheit und Unkenntnis der Menschen spekulieren. Hier kommt er auch auf die Alchemisten zu sprechen, von denen er sagt: Les Alchemistes tâchent à profiter de la passion qu'on a pour la richesse en promettant des montagnes d'or à ceux qui les écoutent.[1])

Ben Jonson und Molière haben in ihrem Rundgang über die Erde, über die sie ihre dichterische Fantasie führte, in allen Menschenklassen und Ständen Dummheit oder Schlechtigkeit finden können. Was Wunder, wenn sie zeitweilig selbst zur Überzeugung kommen, daß das, was sie sehen, sich auch wirklich überall so verhält. Ihre Lebensanschauung trübt sich und mit pessimistischen Augen blicken sie dann in die Welt hinein. In solcher gedrückter Stimmung steigen dann aus ihrem Geiste Menschenbilder wie die der Misanthropen Alceste[2]) und Lovell.[3]) Sie hassen die Menschen und fliehen sie darum. Sie hätten gern in ihrer Mitte glücklich gelebt, aber ihre Liebe wurde schmählich betrogen. Es bleibt ihnen nichts übrig, als mit Verachtung auf ihre Umgebung herabzublicken und sich von ihrer früheren Gesellschaft zu trennen. – Wir müssen gestehen, daß Molière diesen Gedankengang viel tiefsinniger und poetischer verarbeitete als Ben Jonson, der die gleiche Idee vor sich hatte, aber ihr keinen so erschütternden und erhebenden Inhalt zu geben wußte. Als dann Tieck später dieselbe Figur aufnahm und sie zu seinem Briefromane „William Lovell“ verarbeitete, kam sein Held dem Molièreschen Alceste schon um vieles näher. – Obwohl wir der Ansicht sind, daß Ben Jonson und Molière aus ihrem eigenen Innern schöpften, als sie diese Dichtungen voll Weltschmerz schufen, so möchten wir dennoch aufmerksam machen, daß sich die Dichter hier vielleicht wieder in einer literarischen Quelle zusammengetroffen haben. In der einleitenden Besprechung des Misanthrope finden wir, daß Alcestes Liebe möglicherweise nach Lesung einer der Deklamationen des Libanius entstanden.[4])

---

[1]) Akt III, Sz. 1, S. 338. [2]) Le Misanthrope V, 442 ff. [3]) Hauptfigur aus The New Inn. – Ben Jonson liebt es, zwei oder mehrere Handlungen in einem Lustspiele zu verknüpfen. Diese Technik bringt es mit sich, daß die Figur Lovells nicht so bedeutend werden konnte wie Alceste in Misanthrope. [4]) Ben Jonsons Benützung des Libanius in der Epicoene ist von Gifford und Köppel bereits bemerkt.

VI. Rückblick und Ausblick.

Parteilichkeit und Patriotismus muß Taine — der, wie es scheint, nur einzelne Lustspiele Ben Jonsons kannte — verblendet haben bei seinem Urteil: „Ben Jonson war nicht wie Molière ein Philosoph, imstande, die hauptsächlichsten Momente des menschlichen Lebens — die Erziehung, die Ehe, die Krankheit — und die hauptsächlichsten Charaktere seines Landes und seines Jahrhunderts — den Höfling, den Bürger, den Heuchler, den Weltmann — zu erfassen und auf die Bühne zu bringen, wie es Molière getan, besonders in „L'École des femmes", „Tartuffe", „Le Misanthrope", „Le Bourgeois gentilhomme", „Le Malade imaginaire", „George Dandin"."[1]) Ein flüchtiger Rückblick genügt, um alle jene englischen Stücke in Erinnerung zu rufen, die wir mit den hier genannten französischen Dichtungen verglichen haben. Wer weiter nachgraben will, findet noch lohnenden Ertrag. Doch glauben wir immerhin, die merkwürdigsten und bedeutendsten Parallelstellen dichterischer Motive auf Grund von literarischen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungen gebracht zu haben. Wollten wir außerdem die von jedem Dichter selbständig verarbeiteten Vorwürfe heranziehen, so würde sich der größere Reichtum behandelter Stoffe bei Ben Jonson unzweifelhaft ergeben. Es ist ein bedenklicher Fehler, die Stücke zu zählen und bloß die Titel der Dichtungen für Untersuchungen zu verwerten. Die Lustspiele Ben Jonsons gleichen insofern denen Molières nicht, daß sie im Gegensatz zu der Einfachheit dieser eine ganze Gallerie von Portraitsammlungen enthalten. Darum können gar nicht die Figuren Molières so abwechslungsreich sein als die Ben Jonsons. Realistische Wahrheit in seiner Zeichnung, verbunden mit Gefühl für die unteren Klassen, Liebe für den Bürgerstand und Wahrheit für die höheren Kreise machen ihn zu einer außergewöhnlichen, einzigen Erscheinung seines Volkes. Anderseits kann er nur mit und an Molière gemessen werden, dessen Bühnenerfolge vielleicht größer waren, aber dessen persönliche Erscheinung und sittliche Stärke in ihrem Einflusse auf die Zeitgenossen keine hinreißendere Gewalt übte wie seine. Schon Mézières erkennt richtig den Grund der nicht abzuleugnenden Unbeliebtheit Ben Jonsons in seiner unerschütterlichen Leidenschaft

[1]) S. 455 (Katschers Übersetzung der englischen Literaturgeschichte).

für das Wahre. Wenn andere Dichter, so auch Shakespeare, durch ein wohlverstandenes Entgegenkommen gegen den Geschmack des Publikums sich die Gunst der Menge zu erringen wußten, gehört Ben Jonson zu den Märtyrern der Wahrheit, die in beständigem Kampfe gegen das Abgenützte und Schlechte sich lieber entfremden von dem eigenen Volke, als seinem Willen zu dienen. Die Bühnenerfolge Molières mochten darum die Ben Jonsons übertreffen und damit eine größere literarische Bedeutung dem französischen Komiker errungen haben, als dem englischen Lustspieldichter, welcher um die Gunst des Publikums mit einem Shakespeare kämpfen mußte. Denn das ist eben der charakteristische Unterschied zwischen englischer und französischer Verfassung, daß dort die Tragödie, hier die Komödie vorherrscht. Wie aber hinter Molière Racine zu stehen kommt, so muß neben Shakespeare Ben Jonson genannt werden. Wenn somit Shakespeare und Molière mit Recht als die ersten Dichter ihres Volkes bezeichnet werden, so dürfen sie deshalb noch immer nicht als verwandte Dichter betrachtet und mit einander verglichen werden. Ein Vergleich ist nur einzig möglich zwischen Wesen und Dingen derselben Gattung. Die Lustspiele Shakespeares und die Lustspiele Ben Jonsons hat bisher noch keiner verglichen. Man hat den englischen Aristophanes zu wenig gekannt. Denn sonst ist es Mode, mit den Werken Shakespeares alle möglichen Dichtungen der verschiedensten Dichter zu verbinden. Geringe Belesenheit und Mangel an Sinn für die wahre Aufgabe der vergleichenden Literaturforschung verursacht solche literarische Auswüchse. Diese Arbeiten tragen sicherlich nichts zur Auffindung von den noch unbekannten Gesetzen der Entwicklungsgeschichte unserer Literaturen bei. Sie sind im Gegenteil störende Masse.

Ben Jonson und Molière dagegen gehören in die große Familie der realistischen Lustspieldichter mit satirischem Gepräge, welche der spätere Geschichtschreiber alle in eine Gruppe bringen wird, um aus der Vergleichung neue Gesichtspunkte zu erzielen. Gewiß wird dieser die beiden Dichter nebeneinander gelten lassen, welche dieselben Motive holen aus klassischen Mustern, aus späteren Vorbildern und schließlich aus dem wirklichen Leben. Ihre Arbeitsmethode ist dieselbe, darum auch ihr Ergebnis ein gleiches. Sind aber die Werke verwandt, müssen ihre Schöpfer es umsomehr sein. Wir haben auf dem langen Wege unserer Vergleichung, die gewiß oft über-

raschende Ähnlichkeiten zutage förderte, noch keine Gelegenheit gehabt, uns mit der Frage zu beschäftigen, ob nicht vielleicht der später geborene Franzose doch den Engländer gekannt habe. Der eigentliche Zweck dieser Arbeit und ihr Wert hängt nicht von der Beantwortung dieser Frage ab. Wir gehören nicht zu jenen Literaturforschern, die in Gleichheiten stets nur unmittelbare Entlehnungen finden zu müssen glauben. Die Regelmäßigkeit oder scheinbare Zufälligkeit in der Verwendung von Motiven soll nur auf den ursprünglich gemeinsamen Ideenkreis der Völker führen, ihr Fühlen und Empfinden verraten, ähnlich wie die Verwandtschaft derselben Wortwurzeln bei zusammengehörigen Stämmen den gemeinsamen Kulturkreis beleuchtet. Die dichterischen Werke sind die erstarrten Pulsschläge einzelner Völker, an denen wir in späterer Zeit ihren Herzschlag abzulesen versuchen. Nach dieser Richtung schauten wir aus, als wir daran gingen, bei Ben Jonson und Molière gleiche Motive zu finden. Soweit uns die französische Literatur geläufig ist, ist keineswegs an eine Bekanntschaft Molières mit Ben Jonsons Werken zu denken. Der Wahrheit zuliebe dürfen wir jedoch nicht verschweigen, daß dies nicht eine Sache der Unmöglichkeit wäre. Ben Jonson war am englischen Hofe, der mit dem französischen jederzeit Beziehungen unterhielt, der bedeutendste Dichter seiner Zeit. Er besorgte ja einzig und allein die dramatischen Unterhaltungen bei festlichen Gelegenheiten. Sollte nicht vielleicht Ludwig XIV. von solchen poetischen Aufführungen Kenntnis erhalten haben und, durch dieselben bestimmt, einerseits Molière in seine Dienste gezogen, anderseits ihn auf den englischen Dichter aufmerksam gemacht haben? Dann wären einmal von den Höfen und ihren Fürsten poetische Übertragungen zu verzeichnen. Auch das sollte noch Gegenstand einer Untersuchung werden, in der man dann zum erstenmal finden könnte, wann und wie weit englischer Einfluß aus der Zeit Shakespeares sich auf Frankreich zunächst geltend gemacht habe. Wenn wir in Julevilles Literaturgeschichte lesen, daß dies unter Longuepierre geschehen sei, so müssen wir daran nicht unbedingt festhalten.[1]) Denn die Franzosen sind nicht die besten Kenner der englischen Literatur.

[1]) V_2, 148.

Schreyvogel
über Gries' Calderon-Übersetzung.

Von

Ludwig Geiger (Berlin).

Es ist noch nicht übermäßig lange her, daß Schreyvogel in seinem wahren Werte erkannt ist. So schlimm steht es ja freilich bei den Nachgeborenen nicht, wie bei Müllner, der noch 1815 fragte, nachdem er schon einige Briefe mit dem „Muster-Theatersekretär", den er eine seltene Ausnahme unter seinen Kollegen nannte, gewechselt hatte, ob sein Korrespondent eigentlich etwas geschrieben habe. (Freilich fehlt er in der A. D. B.) Goedeke handelt über ihn in der alten Ausgabe Bd. 3 S. 574. Solche Unbekanntschaft hat Schreyvogel selbst verschuldet, da er fast ausschließlich unter dem Pseudonym „West" schrieb.

Eine allgemeine Würdigung des genannten Schriftstellers soll hier nicht versucht werden. Dazu dürfte erst dann Zeit sein, wenn Schreyvogels Tagebücher veröffentlicht sind, deren Herausgabe die neu gegründete Gesellschaft für Theatergeschichte[1]) plant. Der Text dieses Buches ist bereits vollständig gedruckt, und der Abschluß (Einleitung und Anmerkungen von berufener Seite) steht in nächster Zeit bevor. Zu seiner Würdigung werden auch seine Briefe an Müllner und Böttiger dienen, von denen die ersteren einen wörtlichen Abdruck verdienen, während die letzteren wenigstens Auszüge wert sind, die wichtige Momente zur Charakteristik beider

---

[1]) Der erste Band der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte ist Anfang März 1903 erschienen: Chr. Heinr. Schmids Chronologie des deutschen Theaters, neu herausgegeben von Paul Leghand. Berlin, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1902. XXIX, 340 S. 8°.

Persönlichkeiten enthalten. Alle diese Müllneriana, so abgetan auch der Name in dramatischer und literarhistorischer Beziehung erscheinen dürfte, sind doch höchst wichtig und lehrreich, weil sie zeigen, wie schnell selbst die berühmtesten Tagesgrößen vergehen und weil sie auffordern, den Gründen solcher Vergänglichkeit nachzuforschen. Indessen soll keiner derselben, persönlichen oder literarischen Inhalts, hier mitgeteilt werden, sondern ein anderes Schriftstück, da solches gerade in den Rahmen dieser Zeitschrift paßt und einen Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte gibt. Es ist ein Gutachten, das Schreyvogel auf Müllners Bitten diesem erstattete. In die Öffentlichkeit war Schreyvogel bis dahin (1817) mit seinen spanischen Studien noch nicht getreten. Die erste Aufführung des Dramas „Das Leben ein Traum" erfolgte vielmehr erst 1818, die des „Arztes seiner Ehre" erst zwei Jahre später; aber Müllner wußte davon und nutzte ihn aus, wie er seine Freunde gern zu benutzen pflegte. Und zwar geschah dies bei Gelegenheit des Erscheinens der Griesschen Calderon-Übersetzung. Dieses Werk, das dem Nachdichter große Ehre einbrachte, und dessen acht Bände 1840 in einer neuen Auflage erscheinen konnten, war in den Jahren 1815 und 1816 nur auf zwei Bände gediehen, die im ganzen folgende vier Stücke brachten: „Das Leben ein Traum", „Die große Zenobia", „Das laute Geheimnis", „Der wundertätige Magus". Über diese Übersetzung, wie über unzählige andere Werke aus dem Gebiete der Jurisprudenz und schönen Literatur wollte Müllner eine Rezension schreiben. Da er aber entweder des Spanischen nicht sonderlich mächtig war, oder sich diese Arbeit erleichtern wollte, erbat er sich von Schreyvogel das Material. Für die naive Frechheit, mit der er zu Werke ging, ist es nun sehr charakteristisch, daß er in derselben Zeitung, in der er „Das Leben ein Traum" besprochen hatte (Hallesche Literatur-Zeitung 1817 No. 82), nun nochmals nach Schreyvogels Materialien auf dieses Stück zurückkam, sowie die übrigen in den zwei ersten Bänden gedruckten Dramen besprach (No. 253–254). Vieles von dem, was Schreyvogel ihm geschickt hatte, benutzte er natürlich. Manches ließ er aus, anderes verkehrte er in das gerade Gegenteil. Statt einer wissenschaftlichen Darstellung gab er mehr eine feuilletonistisch gefärbte und mit polemischen Zusätzen versehene Darstellung. Da heute nur die wenigsten Leser in der Lage sind, die alten Bände der Halleschen Literatur-Zeitung aufzutreiben,

so lohnt es sich wohl, auf die Sache zurückzukommen. Einen Vergleich der folgenden Mitteilung mit Müllners Rezension erspare ich mir; es dürfte ausschließlich von Wert sein, die Quelle für diese Besprechung kennen zu lernen.

In der Streitsache selbst, in der Frage, ob Gries oder Schreyvogel recht hat, kann ich ein Urteil nicht abgeben. Wie es scheint, hat sich Gries über unsere Rezension (Vergleiche aus dem Leben von J. D. Gries 1855) nicht geäußert, obwohl er nach einer Mitteilung Frommanns (in der A. D. B.) Nachdruckern und Nachübersetzern nicht verzieh. Aus seinen Briefen geht hervor, daß er von seinem Werke, der Calderon-Übersetzung, sehr hoch dachte. In seinen Briefen äußerte er sich in folgender Weise:

„Ein guter Übersetzer ist immer noch mehr wert, als ein mittelmäßiger Dichter, und bin ich in meinem Reiche nicht der Erste, so sehe ich doch wenigstens keinen über mir." . . .

„Nun aber habe ich, namentlich beim Calderon, das Urteil Deines letzten Briefes, daß meine Übersetzung der Schlegelschen vorzuziehen sei, von so vielen Seiten, ja von den ersten Schriftstellern unserer Nation bestätigen gehört, daß es mir am Ende wohl nicht zu verargen ist, wenn ich etwas daran für wahr halte."

Demselben Freunde, an den diese beiden Briefstellen gerichtet sind, gegenüber verteidigte er die von diesem bemängelten vierfüßigen Trochäen und wies dabei, freilich mit einer gewissen Nichtachtung, auf das Vorbild in Müllners „Schuld" hin. Goethe, Charlotte Schiller, F. A. Wolf ehrten den Übersetzer ihrerseits mit anerkennenden Briefen. Trotz dieser allseitigen Zustimmung dürften Schreyvogels kritische Bemerkungen das Recht beanspruchen, gehört zu werden.

Schreyvogel an Müllner.

Wien den 7. Juny 1817.

Theuerster Freund! Ich sende Ihnen hierbey einige Materialien zu Gries Cald. I. u. II. Wenn ich wieder einmahl aufgelegt bin, und mir ein paar Stunden abmüßigen kann, folgt vielleicht noch eine Nachlese. – Sie werden finden, daß ich besonders gegen die Art, wie das öff. Geheimniß behandelt ist, viel einzuwenden habe. Ich gehe schon ziemlich lange mit dem Gedanke (sic) um, dieses Lustspiel nach Calderon und Gozzi, (denn letzterer ist nicht außer Acht zu lassen,) neu zu bearbeiten. Aber das wäre etwas, das ich am liebsten gemeinschaftlich mit Ihnen machen möchte. Schade um die 80 Meilen, die uns trennen!

Wundern soll mich, ob Gries den Ton des Ganzen auch so sehr vergreift, wenn er einmahl auf ein Stück der Gattung verfällt, zu welcher der Arzt gehört. Es finden sich zwey sehr vorzügliche Gegenstücke dazu. |: a secreto agravio secreta vengança, und el pintor de su deshonra, der Mahler seiner Schande, :| wovon das letztere offenbar von Calderon selbst als Pendant zum Medico bearbeitet ist. Auch die tres justicias en una gehören zu dieser Gattung, die sich unserm bürgerlichen Trauerspiele nähert, so wie der Alcade de Zalamea unserm eigentlichen Schauspiele sehr nahe kommt. Im letzteren kommen die beyden Charaktere vor | Don Lope de Figueroa, und der Bauer Crespo, | mit denen ich mir die Freyheit nahm, uns beyde zu vergleichen. Alle diese Stücke in einerley Ton und Manier zu behandeln, verräth meines Erachtens eine sehr beschränkte Urtheilskraft.

Mit meiner Ilisa bin ich ungefähr bis zur Hälfte des ersten Theils gekommen, habe aber seit beynahe 14 Tagen nichts mehr daran machen können, weil mir die Kanzley wieder schwer aufliegt, und ich mich auch gar nicht wohl befinde. Ein paar Proben will ich Ihnen doch schicken, um Sie mit dem Gegenstande und der Art bekannt zu machen, wie Calderon die Alten (hier der Diodor v. Sicilien u. Justinus) benutzt. Der Charakter der Semiramis däucht mich das Größte, was Calderon in der Charakterzeichnung geleistet hat; so ist auch der Grazioso in diesem Stück ganz ein anderes Ding, als gewöhnlich. Schade, daß man ihn in einer Bearbeitung für das Theater durchaus nicht brauchen kann.

Ihre charmante Recension der Ahnfrau hat Gutes gewirkt, aber die Schüchternheit des jungen Manns, Ihnen selbst zu schreiben, bis jetzt noch nicht überwinden können.

Öhlenschläger ist hier, und gefällt mir sehr. Da ist noch hoffnungsvolle Jugend und Lebenslust.

Der Grillenfänger Heurteur hat sich aus Eigensinn den Rückweg zum Hoftheater versperrt. Dlle Adamberger heurathet, und verläßt die Bühne auf immer. Auch das ist Thorheit. Man möchte toll werden.

Böttiger hat Ihnen (zu spät) eine Abschrift der abgekürzten Ahnfrau geschickt. Ich bitte H. R. Küstner das Expl. zukommen zu lassen, der eins von mir verlangt.

Der Ihrige

Schreyvogel.

La gran Cenobia.[1]) Gries I. B.

Gleich der erste Monolog des Aurelian, obwohl er zu den glücklicheren Nachbildungen gehört, hat Dunkelheiten, die größtentheils dem Reimzwange zuzuschreiben sind. Doch wir werden später auffallendere Beyspiele finden; so auch von der Überladung des Ausdrucks, die dem Original fremd ist

Espera sombra fria etc. (S. 7.)

Die Wildniß, das erlogene Leben von sichtbarer Gestaltung umgeben, das Blendwerk der regen Sinne, ist dem Calderon durch den

[1]) Die spanischen Stellen sind mit der Ausgabe von J. J. Keil, Leipzig 1829, genau verglichen.

Reim aufgebürdet. Die folgende Unterredung zwischen Aurelian und Asträa S. 11—18 verdient als eine der gelungensten ausgezeichnet zu werden, worin auch die Assonanz, ohne Nachtheil des Sinns, gut gehalten ist.

Wie der Reim S. 19 mit dem Decius wieder eintritt, kommen die Gedanken gleich wieder in's Gedränge, und der einfache Ausdruck des Calderon wird häufig geschraubt und undeutlich:

licencia de hablar te pido,
(um Erlaubniß bitt' ich dich zu reden,)

wird umschrieben:

daß du, horchend den gewiegten
Worten, u. s. w.

als ob damit die folgenden Stanzen angekündigt werden sollten.

Diese Stanzen selbst haben viel Verdienst, und man erkennt darin die kunstfertige Hand des Übersetzers des Ariost. Ich setze zur Vergleichung die erste und zweyte Stanze der schwierigen Beschreibung von Zenobia's Anzug her, wo nur in den unterstrichenen Stellen die elegante Zeichnung des Original nicht ganz erreicht ist:

Encarnado el vestido, que los ojos etc.
Des Kleides Purpurglanz etc., S. 23.
augenblicklich, schicklich und erquicklich sind fatale Reime.

Bey alle dem, wenn die Critik diesen Flitter und Flimmer auf die Capelle bringen wollte, was würde davon als reines Gold übrig bleiben? Gries übersetzt nicht selten bloß für's Gehör, wenn es nur gut klingt, um die Richtigkeit des Gedankens, um die Klarheit der Vorstellung kümmert er sich mitunter wenig. Schwierige Stellen, die er nicht versteht, und die bey dem Mangel eines historisch critischen Commentars kaum zu verstehen sind, übersetzt er nach den Worten, zuweilen ohne allen Sinn. Daß der Text verdorben seyn könnte, scheint ihm nie einzufallen. Was heißt z. B. S. 12:

Du, der in so blut'gen Siegen, —	Tu, que en sangrientas victorias...
Zwang so oft zu müß'ger Ruhe	tantas veces de la muerte
Den gesenkten Arm des Todes?	el brazo *tuviste* ocioso.

Der Sinn der einzelnen Worte ist hier verstärkt ausgedrückt, aber das Ganze?

Um Sie und mich nicht zu ermüden, mache ich einen Sprung, und führe Einiges aus dem Leben ein Traum an.

Der farblose Vogel ist Ihnen in Rosaura's Anrede an das Pferd aufgefallen. Pájaro sin matiz sagt auch etwas anderes. Matizes sind eigentlich die Farben-Nuancen, und man drückt das Buntfärbige damit aus. Con matices *y* colores, sagt Sigismund von seinem Bette S. 278, zum Beweis, daß die Wörter nicht gleichbedeutend sind. Ohne Farbenglanz, einfärbig, ohne bunten Federnschmuck ist die eigentliche Wortbedeutung. Sinnloses Ungeheuer für bruto sin instinto natural sagt zu viel.

y à penas llega, quando llega apenas
„Zur Mühe kommt er an, mühsam angekommen." S. 168

drückt weder den Sinn, noch das Wortspiel aus. Im Französischen wäre es leichter.

Heißt's nicht mein Recht verletzen," ebenda.
no es razon que yo sienta,
Heißt: muß es mich nicht verdrießen? (Hab' ich nicht Recht, wenn etc.)

Die folgende Rede der Rosaura ist im Deutschen abscheulich pretiös; alles um der lieben Reime Willen. Dagegen ist das Gemählde S. 172 größtentheils geglückt, obwohl die einfache Eleganz des Original noch lange nicht erreicht ist.

de prisiones cargado,
y solo de una luz accompañado,
Mit Ketten beladen,
Und bloß das Licht zur Gesellschaft.

Die Rede Sigismunds S. 173 u. f. finde ich matt übersetzt, und die Reime bey weitem so wohlklingend nicht, daß man darüber die mangelnde Correctheit der Gedanken vergessen könnte. Der Refrain:

y yo –
tengo menos libertad? (und ich habe weniger Freyheit?)

stößt besonders durch seine steife Geziertheit ab

S. 183. – dies Gefängniß
sey ein Zügel –

prisiones sind Ketten, und rueda heißt nicht Schranke. Die Nettigkeit der Metapher ist im Deutschen verloren.

S. 189. Jene leb' und diese fallen!
pues ella viva, y el falte!
heißt: So lebe sie (die Treue) und Er (der Sohn) sterbe!

Die Wechselreden Alstolfs und Estrellens S. 191 sind schon im Original geschmacklos genug, im Deutschen aber ganz unerträglich:

Oder Amors Weisheit gebe, S. 194
O quiera Amor, sabio Diós,
O wolle Amor, etc.

Das Oder hat weder Grund noch Sinn.

Die große Rede des Königs S. 197–207 würde an Nachdruck gewonnen haben, wenn der Übersetzer die Kürze und Genauigkeit des Ausdrucks nicht so oft der Assonanz aufgeopfert hätte, die im Deutschen eine bedeutungslose Spielerey ist. Im Original ruht die Assonanz auf dem dunkeln *o*, welches den feierlichen Gang der Rede allerdings unterstützt. Aber was soll im Deutschen die Tändeley mit dem *i* und stummen *e*? – Übrigens ist Hrn Gries am Schlusse dieser Rede eine starke Menschlichkeit begegnet. S. 207 heißt es bey ihm:

Und wenn Seneca der Spanier,
Der als niedrer Sclave diente, (?)
König seines Lands sich nannte, (? ?)
Fleh ich nun, (?) als Sclave, dieses.

Die Worte des Originals sind:

Y si el Séneca Español,
que era humilde esclavo, dijo,
de su República un Rey,
como esclavo os lo suplico

welches sagen will:

Und wenn (da) der spanische Seneca
Sagte, ein König sey
Der demüthige Sclave seiner Republik,
So fleh' ich dies vor euch als Sclave.

Hat denn auch Einsiedel, den Gries fleißig nutzte, diese Stelle so arg vergriffen?

Dergleichen Fehler mögen eben nicht viele in Griesens Übersetzung seyn, aber ein paar Dutzend von nicht viel geringerem Belang verspare ich mir auf die allgemeine Recension der metrischen Übersetzungen aus dem Spanischen, die einen Abschnitt meines Buches über den Calderon ausmachen soll.

Mit der Übersetzung des offenen Geheimnisses bin ich bey weitem am wenigsten zufrieden. Ich trage kein Bedenken sie im Ganzen für eine geist- und geschmacklose Arbeit zu erklären, worin die, dem Calderonschen Lustspiel eigene, Sprache durchaus verfehlt ist. Gries hat nach meiner Meinung dem Calderon selbst einen schlechten Dienst damit geleistet, denn mit Gozzi's geistreicher Burleske verglichen, ist dieses laute Geheimniß ein fades Werk. Nirgends ist aber auch die Eleganz und Leichtigkeit der C'schen Diction, durch das garstige Spiel mit Assonanzen und hölzernen Reimen, so arg gemißhandelt, als in dieser unzierlichen Nachbildung einer der schönsten Kompositionen des Dichters. – Doch Sie brauchen mein Urtheil über das Ganze nicht. Also zum Detail.

Der Titel ist nicht glücklich übertragen. Á voces heißt wohl als Adverbium laut, mit lauter Stimme, aber als Beywort kann es nicht gebraucht werden, und laut und geheim ist kein reiner Gegensatz. Im Stücke selbst spielt der Dichter mit dem Doppelsinn, daß das Geheimniß in den Worten (voces) liege (S. 96), und daß es die Liebenden in klaren Worten aussprechen, ohne von den Andern verstanden zu werden. So sagt Laura S. 102:

quando yà el secreto à voces
digo, que mi pecho encierra
wenn ich nun das Geheimniß laut sage, und nicht
„wenn nun das ein laut Geheimniß wird".

S. 128 heißt es wieder:

Laura. La seña hizo, quiero
à sus voces advertir; (ich will auf seine Worte Acht geben).

S. 226:

pero yà el secreto à Voces
lo ha dicho, – könnte genauer übersetzt werden:
„Doch das Geheimniß hat es schon in klaren Worten gesagt (ausgeplaudert)."

Die erste Stelle S. 74, die darauf Bezug hat, sagt im Zusammenhange weiter nichts, als „das wird das offene Geheimniß seyn".

Parecemi, que serà
el Secreto à Voces esse.

Ich bin daher für Gozzi's Benennung: Das öffentliche Geheimniß.

Am übelsten sind Hn Gries die Stellen gerathen, wo die Wort-Chiffer ihre Anwendung findet. Calderons Gedanken kommen hier gar nicht mehr in Betrachtung, wenn nur die Reimordnung beybehalten wird. Und welche Reime! Diese Parthie ist bei Gotter, der von Calderon gar nichts wußte, dem Sinne nach, dem spanischen Original getreuer, so wie seine Verse ungleich besser sind. Aber auch sonst, welche sclavische Nachahmung der Formen! – welche durchgängige Nichtachtung des Geists! – Verstehen Sie gleich das erste Lied, und gefallen Ihnen diese Verse? – Es wird darin mit den dreyerley Bedeutungen des Wortes razon (raison) gespielt. Gries hält steif und fest auf sein Recht, und kümmert sich um den Sinn weiter nicht.

Beym ersten Auftritt des Federico und Enrique tritt auch die Assonanz mit ihrem tölpischen Gange auf, und trampelt den Dialog zu Schanden. Wie zierlich läßt sich Fabio S. 9 vernehmen:

„Wie gern ich einsehe" etc.
– qué huespued es este,
que nos ha venido haciendo
mysterios, sin ser Rosario,
sin ser cura, sacramentos, – (Heimlichkeiten?)

Und dann Federico S. 14, dessen Verlegenheit durch die Assonanz gar schrecklich wird. Im Original spricht er ganz natürlich:

En notable confusion etc.

Fabio's Frage S. 15:

So war er etwa
Wohl dein Page?
Le hubiste
doncel?

ist nach dem Wörterbuch richtig: aber was heißt das?

Mit dem Auftritt der Fürstin wird die Steifigkeit noch unerträglicher: aber die Assonanz ist trefflich beobachtet. O ihr Mückenseiger und Kamehlverschlinger!

Herrin für Señora zu setzen, finde ich abgeschmackt.

S. 19. Fledida. Basta, basta!
que estais muy culto y muy necio; (thöricht) etc.

(Wo ist hier die widrige Breitheit der Übersetzung?)

Gries giebt dem Calderon sogar noch Participien, um die Sprache des Lustspiels im Deutschen ganz zu vertilgen.

S. 21. Lisardo meldet den fremden Cavalier ganz kurz:

Un bizarro caballero, –
dize, que le des licencia, – (im Deutschen: bittend.)

S. 43 bricht Federico, auch der Assonanz zu Gefallen, in die hochtrabenden Worte aus:

Rühmlich-eitel,
Stolzen Sinns und sel'gen Muthes etc.

Im Original heißt es ganz natürlich:

Contento, (zufrieden,
Desvanecido y ufano heiter, frohen Muths)
hablar esta noche puedo, etc.

So hat auch der Monolog der Fürstin S. 50, 51 nichts von dem Schwulst und der Härte der Übersetzung:

Loco pensamiento mio etc.

Der folgende Dialog ist bey Calderon voll Geist, Leben und Leichtigkeit. Wie schwerfällig dagegen in der Übersetzung!

Fler. Valor, ingenio, y grandeza (Geistestiefe!)
todo es menester ahora – (ist nun nöthig.) etc.
Fler. – Ninguna he de admitiros (S. 53) etc.

Dasselbe ist der Fall bey der Unterredung zwischen Federico und seinem Diener S. 77 u. f. bey der zwischen Fler. und demselben 87 u. f. und mehr oder weniger mit dem ganzen Stück.

S. 88. Und er ging zu seinem Schätzchen.
y él se fue à sus pitos flautos.
Fler. No es possible eso ser pueda
Fab. Pues iria à sus flautos pitos (buchstäbl. Flöten und Flageolette)

Der Spaß beruht darauf, daß man die zwey Worte umkehren kann, und sie doch das nähmliche bedeuten, und zwar sich eine Unterhaltung machen, im burlesken Styl.

S. 85. Fab. Glaub' ich mich zum Thier verwandelt.
– hecho una bestia. (bin ich dumm, wie eine Bestie.)

S. 97 u. f. Ist der Ton wieder ganz verfehlt.

Lis. De que te turbas, y alteras?
Laura. Yo ni me altero, ni turbo. (Und so weiter, ganz natürlich.)

S. 103 u. f. Was nun folgt, ist unausstehlich, und bloß deßhalb, weil sogar die Chiffer in Quadrinen reimen soll. Dafür heißt es aber auch ohne allen Sinn: „daß du gänzlich hier geblieben;“ – „Eifersucht ist nun ihr Lohn;“ und was dergl. Blümchen mehr sind.

Was will die Rede der Flerida sagen:

Deine Liebe ward mir Lohn? (Im Span. ganz einfach: es verdad.)

S. 105. „Wisse – der dein – Diener – scheint.“

Laura weiß noch nicht, daß es der Diener ist; und was scheint hier? – Dein Begleiter sagt sie; quien anda contigo.

S. 106.

„Ist – dein – fürchterlichster – Feind.“ (es tu mayor enemigo.)

S. 108. Lauras tugendhaften Sinn
Hat eu'r Argwohn tief getroffen.

Welch ein Phöbus! statt
Laura de vos se ofendió
por vuestra desconfianza.

S. 113. Weis' und klug in allen Werken,
Läßt sie nichts davon sich merken.
Enr. Täuschung war vielleicht zugegen.

Welche geistreiche Zierlichkeit! Im Span. wieder ganz einfach:

— cuerda y advertida
no se da por entendida.
Enr. Bien puede estar engañada.

S. 114 u. f. treiben wieder die läppischen Assonanzen ihr Wesen.

S. 136 letzte Vers. „Ohne mich, mit mir — (sin mi, con migo.) außer mir.

S. 154. Der treffliche Monolog des Gracioso ist ebenfalls durch die Assonanzen sehr versteift; sie hat den Verstand des Herrn verkrümelt — und das Höchst sündig
die 2000 Schmeichelblümchen
die Schlückchen etc. in die natürlich lebhafte Sprache gemengt.

S. 157. Fab. Recht; denn einer ist nicht gültig. (Der Assonanz wegen.) Warum nicht? — Fab. sagt: Ai es, que uno que hay es falso.
„Richtig, denn einer, der da ist, ist ein falscher."

S. 166. Laura. Lisardo die Gewährung etc.
Lisardo, esta licencia
á mi padre se debe;
él mis acciones mueve, (dem folg' ich ohne Wanken!) etc.

Noch schlechter u. steifer sind die Reime S. 169 u. 170.
Laur. Y es el mejor remedio etc.
Welche Leichtigkeit! welche natürliche Eleganz!

Doch genug! Ich bilde mir eben nicht viel ein, wenn ich denke, das besser machen zu können, als Hr. Gries.

El Magico Prodigioso ist, was die Haupthandlnng betrifft, ein würdiges Gegenstück zu den dos Amantes del Cielo, worin die christliche Religion ganz in einem anderen Lichte erscheint, als in der Andacht zum Kreuz.

In dieser Gattung ist die Übersetzungsmanier des H. Gries mehr an ihrer Stelle, obwohl die Assonanzen u. Reime ihn auch hier sehr häufig von dem passendsten Worte abbringen, und nicht selten zu einem so argen Flickwesen verleiten, als mich das Jambisiren der Trochäen, z. B. S. 259:

Dieser Stadt, die offenbar —
Theures Kind, du wärest schon
Nicht du selbst,
Ach, Justine, nicht als zarte (S. 260)
Tochter warst du mir gewährt etc.

Die Erzählung des Lysander S. 262 verdient als vorzüglich gelungen ausgezeichnet zu werden. Die Anrede des Cyprianus S. 271 hat dagegen nicht die Kürze u. Kraft des Originals, und manches ist dem Reim zu Gefallen paraphrasirt. So haben auch die Schlußscenen des ersten Acts, besonders die comischen, nicht die Leichtigkeit u. Rundung des Originals.

Der Auftritt des Dämons S. 297 ist auch im Deutschen würdig angekündigt. Die poetische Beschreibung des Sturms giebt dem Original wenig nach, ist aber auch etwas freyer, als die strenge Nachbildung des Sylbenmaßes vermuthen läßt.

Cypr. Què es esto, Cielos puros? etc.

Auch die folgende Erzählung des Geist's ist sehr wohlklingend, und hat außerdem das Verdienst einer großen Treue.

Hingegen erreicht die Übersetzung das Original in der prächtigen Beschwörungsscene S. 348 u. f. [Anfang der 3. jornada] an Adel und Klarheit lange nicht.

Cypr. Ingrata beldad mia etc.

— — — — — — — — — — —

el estudio infernal de Cipriano!

Ich habe diese Stelle zur Vergleichung ganz abgeschrieben, und glaube nicht, daß Sie eine Schwierigkeit finden werden, dieselbe ganz zu verstehen. Und damit für diesmal genug!

Das Robertdrama der Birch-Pfeiffer.

Von

Emil Horner (Wien).

Albert Dessoffs Hinweis auf die Musik des Komponisten Adolf Müller sen. zu dem Birch-Pfeifferschen Melodram „Robert der Tiger" in diesen Studien II, 505 brachte mich gleich auf die Vermutung, das Stück müsse in Wien aufgeführt worden sein. Müller komponierte ja nicht zu seinem Vergnügen, sondern stets ad hoc für die lebendige Bühne. Ein Blick in Bäuerles Theater-Zeitung 1832 belehrte mich denn auch, daß es am 13. Januar im Theater an der Wien die folgende Première zu sehen gab: Robert der Tiger. Großes romantisches Schauspiel in drei Aufzügen nebst einem Vorspiel in einem Aufzuge vom Verfasser (?) des „Pfeffer-Röschens". Musik vom Herrn Kapellmeister Adolf Müller.

Das Fragezeichen rührt von dem Beurteiler des Stückes in der Theater-Zeitung No. 12, F. C. Weidmann, her: der Theaterzettel hätte richtig von einer Verfasserin sprechen sollen. Ich lasse im nachstehenden die Angaben folgen, die Weidmann mit willkommener Ausführlichkeit über den Inhalt des ungedruckten Stückes macht:

Dem Grafen Herrwald von Orlamünde ward ein Sohn geboren, dessen Geburt der Mutter das Leben kostete. Dadurch dem Kinde entfremdet, übergab es der Graf fremden Händen zur Erziehung. So wuchs der Knabe heran, war rauh und wild, der Schrecken des Gaus, und hausete, unter dem Namen Robert der Tiger rings im Lande gefürchtet, mit wilden Streitgenossen auf einer düstern Waldburg. Seine Stellung gegen den Vater selbst war feindlich. Da versucht der Greis noch das letzte zur Versöhnung. Er entbietet den Sohn zu einer Unterredung und erklärt ihm, er habe ihm eine Gemahlin erlesen, welche er sofort zu empfangen habe. Robert versagt seine Einwilligung, erklärt, wenn er heiraten wolle, werde

er sich selbst eine Gattin wählen, und scheidet in erhöhter feindlicher Stellung gegen den Vater. Indessen ist die Braut, Ramhilde, Tochter des Markgrafen von Burgau, auf die Einladung Herrwalds mit ihrem Erzieher Othmar angelangt. Auf der Reise durch den Wald wird sie von Robert und seinen Kampfgesellen überfallen. Sie stürzt sich, als Robert ihren geliebten Erzieher töten will, dazwischen und fällt vor Entsetzen für tot hin. Das erschüttert den Tiger aufs tiefste, in dessen Brust bei ihrem Anblick das regste Gefühl der Liebe erwacht. Er läßt die vermeinte Tote nach der Burg seines Vaters bringen und bleibt allein im Walde im Ausbruch der wildesten Verzweiflung. Eine Vision verkündet ihm, er sollte hinwandeln zur Buße seiner Sünden als Bettler und so lange im Elend leben, bis er durch gute Taten sie gesühnt und der Vater den Fluch, den er über ihn ausgesprochen, zurückgenommen. Sein Name soll bis dahin verschollen sein. Dies ist der Inhalt des Vorspiels.

Das eigentliche Schauspiel zeigt uns nun den reuigen Sünder im Bettlergewand ein Jahr später. Er irrte in der Welt umher, geriet endlich unter der Maske eines Narren an den Hof Ivos, des Markgrafen von Burgau, wo er auch seine geliebte Ramhilde wiederfindet, welche aber durch das Entsetzen jener Nacht die Sprache verlor. Des Markgrafen Lehensritter und Feldhauptmann Wülfing von Falkenau liebt Ramhilden, und da der Markgraf ihm ihre Hand versagte, brütet er Verrat. Robert, der als Bettler den Plan Wülfings, bei der nächsten Schlacht mit seinen Scharen den Markgrafen zu verlassen, belauschte, sucht durch Erzählung eines Märleins den Markgrafen zu warnen, aber vergebens. Eine abermalige Vision weiset ihn an, Waffen zu finden und so verkappt als Retter in der Schlacht zu erscheinen, dann aber wieder als Bettler unerkannt zurückzukehren. Ramhilde ist vom Balkon Zeuge dieser Umgestaltung. Er rettet den Markgrafen, und dieser läßt durch Herolde im Lande kundgeben, daß er dem Unbekannten mit der Hand seiner Tochter und Tronfolge Burgaus lohnen wolle. Der Verräter Wülfing, dessen schändlicher Plan durch Roberts Tapferkeit vereitelt ward, ergreift diese Gelegenheit und stellt sich, selbst ein gut ersonnenes Märchen vorbringend, als dieser Unbekannte dar; selbst eine Wunde am Arm, welche als Erkennungszeichen erheischt wird, ließ er sich beibringen. Alles, selbst der Markgraf, glaubt ihm, nur Ramhilde, welche, wie wir bereits erwähnten, Zeuge der Metamorphose war,

weigert sich und bietet alles auf, die Wahrheit zu entdecken. Dies geschieht endlich. Roberts Buße ist zu Ende, er entdeckt sich, Ramhilde erhält durch die außerordentliche Gemütsbewegung, als er sich als Robert der Tiger zu erkennen gibt, die Sprache wieder, der Verräter wird beschämt, Herrwald verzeiht und segnet.

Zeitlich fällt das Birch-Pfeiffersche Ritterschauspiel zwischen Meyerbeers Oper und Raupachs romantisches Schauspiel. Die Oper hatte erst kürzlich (November 1831) unter außerordentlichem Beifall in Paris ihre erste Aufführung erlebt. Auch der Birch-Pfeiffer ist somit zuzutrauen, was Tardel S. 20 von Holtei vermutet: daß sie aus dem plötzlich aktuell gewordenen Stoffe noch vor der Bekanntschaft des deutschen Publikums mit der Oper möglichst rasch ihren Nutzen ziehen wollte. Eine nähere Kenntnis von den gewaltigen Modifikationen der ursprünglichen Sage durch Meyerbeers Librettisten besaß sie jedoch nicht. Sie hielt sich an das französische Volksbuch, dessen Inhalt sie freilich in entscheidenden Punkten verwässerte. Alles Kirchlich-Legendarische, alles Dämonische ist beseitigt: keine Teufelsverschreibung, keine Bußwanderung nach Rom, nicht einmal der Eremit, der die Buße auferlegt, sondern nur höchst unkörperliche „Visionen". Unwiderruflich Tote gibt es nicht in dem Stücke, nur eine theatralisch allerdings wirksame Scheintote, die wieder zum Leben erwacht. Die „Entfremdung" zwischen Vater und Sohn, die Wildheit des letzteren wird durch das Ableben der Mutter Roberts bei seiner Geburt in bürgerlich hausbackenem Sinne motiviert. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit, auch den Wandel zum Besseren in Roberts Sinnesart anders zu begründen: nämlich durch die Liebe zu einem vermeintlich von seiner Hand gefallenen Mädchen. Dieser Faden wird im eigentlichen Stücke weitergesponnen. Der römische Kaiser muß sich die Degradierung zu einem deutschen Markgrafen gefallen lassen, der böse Seneschall wird zum Lehensritter Wülfing. Alles Folgende spielt sich ganz so wie in der Sage ab. Auf die Rechnung der Verfasserin kommt bloß das Motiv von der Warnung durch ein Märchen, aus mittelalterlichen Epen wohlbekannt, und die umgekehrte Verwendung eines Holteischen, später bei Raupach wiederkehrenden Zuges: statt der Belauschung des Helden durch den Seneschall, belauscht Robert den arglistigen Wülfing. Das plötzliche Verstummen des Mädchens ist eine Birch-Pfeiffersche Zutat, die effektvolle Wiedererlangung der Sprache dagegen aus der Sage beibehalten.

Weidmann nennt das Ganze verworren; in jedem Akte fänden sich Inkonvenienzen, die Bühnenwirksamkeit werde fast ganz vermißt. Zu loben seien nur Einzelheiten in Diktion und Situationen. Auch die Musik erhebe sich nirgends zu einiger Bedeutsamkeit. Kein Wunder daher, daß das Stück bei der Aufführung kalt ließ, wie dem Vernehmen nach vorher schon in München. Von den wenigen Zuschauern, denen „Robert der Tiger“ gefallen hatte, meldete sich ein anonymer „Theaterfreund“ in einer Zuschrift an das Bäuerlesche Blatt; allein Weidmann ließ ihn gar nicht zu Worte kommen.

Nun aber folgte die Pester Aufführung, am 29. Mai 1832, und lieferte ein drastisches Beispiel für die oft beobachtete Verschiedenheit des Theatergeschmacks in der Hauptstadt und in der Provinz. Hier machte das Stück unerhörtes Furore. Es mußte sogleich für den nächsten Tag abermals angesetzt werden, und wieder erdröhnte das übervolle Haus – „kein Apfel konnte zur Erde“ – von stürmischem Beifallsklatschen. Die beiden Vorstellungen sollen gegen 3000 Gulden getragen haben, eine für die damalige Zeit gewiß ungeheure Summe. Selbst die strenge Kritik geriet außer Rand und Band, und einer der drei Pester Korrespondenten Bäuerles, Rosenthal, Austerlitz oder Benkert, leistete sich die Behauptung (No. 107): „Das Stück ist zuverlässig das beste dieser talentvollen Dichterin.“ Den Robert spielte wie in Wien der berühmte Heldendarsteller Wilhelm Kunst, der Ramhilde (die in Wien von Demoiselle Frey gegeben wurde) nahm sich die Birch-Pfeiffer selbst an, und ihr „hinreißend schönes“ Spiel auf den beiden Höhepunkten der Rolle, dem Momente des Verstummens und des Wiedererlangens der Sprace, mag im Verein mit der Courtoisie für die Verfasserin die Äußerungen des Enthusiasmus noch um einige Grade wärmer gestaltet haben. Die Birch-Pfeiffer hat sich aber durch diesen Augenblickserfolg in ihrer Selbstkritik nicht irre machen lassen oder den Wienern doch mehr Urteil zugetraut als den leicht entzündlichen Pestern: Robert der Tiger ist ungedruckt geblieben.

Spätere Vorstellungen als die erwähnten in München, Wien und Pest finde ich nur für Augsburg 1832 oder 1833 bezeugt.[1])

[1]) F. A. Witz, Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. 1876. S. 195.

Besprechungen.

Kritische Studien von Julius Schwering. Heft I: Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland. Eine Streitschrift gegen Arturo Farinelli. Münster i. Westf. Verlag von Heinrich Schöningh. 1902. 92 S. 8°. Mk. 1,60.

Unter obigem Titel veröffentlichte Herr Prof. Schwering am Schlusse des Jahres 1902 eine sogenannte Streitschrift, in der folgendes zu lesen ist:

S. 2ff. „Mit der Zahl seiner Schriften und dem Beifall, den sie fanden, steigerte sich das Selbstgefühl des Verfassers (nämlich Farinellis). Das Lob wirkt wie der Wein. Mäßig genossen, gibt er Mut und Kraft; ein Übermaß davon steigt zu Kopfe. Prof. Farinelli ist er rasch zu Kopfe gestiegen. Sein kritisches Urteil, das sich anfangs nur schüchtern hervorwagte, wurde immer kecker, zuversichtlicher, absprechender. Aus jeder seiner Rezensionen schimmerte schließlich selbstgefällig sein liebes Ich wie die Eitelkeit aus Antisthenes Lumpen. Über alles, was vor ihm verdiente Männer über die Erforschung des spanischen Geisteslebens geleistet haben, fällt er jetzt seine Wahrsprüche mit dem Selbstbewußtsein eines Literaturdidaktors, gegen dessen Erlasse es keine Berufung gibt. . . . Nachdem er noch in seiner Studie über „Grillparzer und Lope de Vega“ meine Untersuchung über „Grillparzers hellenische Trauerspiele“ (Paderborn 1891) mehrmals beifällig erwähnt, richtete er plötzlich in der „Revista Crítica“ einen heftigen Angriff gegen meine Schrift: „Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland“ (Münster 1895). Mit gleicher Erbitterung wandte er sich dann in einer langen Rezension gegen Adam Schneiders fleißiges, auf gründlichen Studien beruhendes, wenn auch den schwierigen Gegenstand nicht nach jeder Seite hin erschöpfendes Werk: „Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts“ (Straßburg 1898). Es scheint überhaupt, daß er das spanische Schrifttum und sein Verhältnis zu Deutschland gewissermaßen als sein wissenschaftliches Monopol betrachtet und jede Arbeit, die sich stofflich damit berührt, als einen feindlichen Einfall in ein nur ihm gehöriges Gebiet abwehrt. Gegen diese Anmaßung richtet sich die nachfolgende Untersuchung. Eine sachliche Prüfung seiner wissenschaftlichen Leistungen soll den Beweis erbringen, daß Farinelli nicht die geistige Bedeutung besitzt, um als literarischer Dolmetsch zweier Nationen aufzutreten. Ferdinand Lassalle hat einst behauptet, es sei ihm kein Land bekannt, in dem die mit Respektwidrigkeit gepaarte literarische Oberflächlichkeit so grassiere und zu Ehren gelange, wie in Deutschland. Es hieße, diese übertriebene Behauptung

schweigend als wahr anerkennen, wollte man Farinelli weiterhin ungestraft seines kritischen Richteramtes walten lassen. Im Interesse der Wahrheit und Wissenschaft muß das papierene Piedestal umgestürzt werden, das die in unserer Presse mit so großem Erfolge tätige Gesellschaft zur Rückversicherung auf gegenseitige Lobhudelei diesem ‚ausgezeichneten Kenner der spanischen Literatur' während der letzten Jahre errichtet hat." — „Die Abhandlungen und Kritiken Farinellis sind teils deutsch, teils italienisch, französisch und spanisch abgefaßt. Seine Freunde versichern, daß er all diese Sprachen in gleichem Maße beherrsche. Zu seiner Ehre will ich annehmen, daß diese Aussage nicht auf Wahrheit beruht. Denn das Deutsche versteht Farinelli nicht. Es finden sich in seinen Schriften nach meiner Zählung 762 Verstöße gegen die einfachsten Grundregeln unserer Grammatik und Syntax. Wir sind nun zwar gern geneigt, einem Ausländer, der sich unserer Muttersprache bedient, Nachsicht zu gewähren und ihm etwaige stilistische Absonderlichkeiten gegen den Satzbau nicht hoch anzurechnen, aber eine gewisse Kenntnis der elementarsten Sprachregeln werden wir von ihm, zumal wenn er als Lehrer an einer deutschen Hochschule wirkt und die Kühnheit besitzt, andere Forscher wegen ihres „holprigen Stils" und ihrer „grammatischen Verstöße" zur Rede zu stellen, billig verlangen dürfen. Jedenfalls hat er die Pflicht, seine Arbeiten vor der Drucklegung von einem Deutschen auf ihre Sprachrichtigkeit prüfen zu lassen. Farinelli hat dies auch nach seiner eigenen Angabe nicht unterlassen, um so auffallender ist es, daß sie trotzdem wahre Mustersammlungen von Sprachschnitzern und Stilblüten sind." — Es folgt teils im Texte, teils in den Fußnoten die Aufzählung einiger „grober" Verstöße gegen den deutschen Sprachgebrauch und einiger Fehler in den lateinischen Zitaten der ersten Dissertation, gar bedenklich, wie man sich ja nur vorstellen kann, dann folgende Stelle: S. 7f.: „Dieselbe Flüchtigkeit, der gleiche Mangel an Zuverlässigkeit, wie sie hier zu Tage treten, zeigen sich in allen Schriften Farinellis. Von den Aufgaben des Literarhistorikers hat er nur eine erfüllt: er hat viel gelesen. Dann aber trägt er das Gelesene eilig zusammen, so daß man nur Teile ohne das geistige Band in der Hand hat. Seine Schriften sind Stoffsammlungen, von einer Kunst der Darstellung kann nicht die Rede sein. Allen seinen Arbeiten — „Grillparzer und Lope de Vega" nicht ausgenommen — fehlt eine klare, übersichtliche Anordnung. Es mangelt seinen literargeschichtlichen Bildern die Perspektive."

Nach Erledigung der so eingeleiteten Charakteristik werden in zwei Kapiteln: „Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands während des Mittelalters und der Reformationszeit", „Spanische Literatureinflüsse in der deutschen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts", Ausstellungen und Ergänzungen zu meiner im Jahre 1890 verfaßten ersten Schrift: „Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie" zum besten gegeben, welche trotz der zehnjährigen Verspätung den verfolgten Zweck zu erreichen gewiß nicht ermangeln werden.

Es ist sehr zu wünschen, daß die auf so vorteilhafte Weise gezeigte, so ersprießliche literarische Tätigkeit des Verfassers der „Streitschrift" auch künftighin fortgesetzt und nutzbar gemacht werde und die folgenden Hefte

der „Kritischen Studien“ die notwendige Abfertigung der übrigen, maßlos überschätzten Arbeiten Farinellis enthalten. Denn wiewohl einige derselben in der Einleitung aufgezählt werden[1]) und Herr Schwering die Zügelung und „sachliche Prüfung“ sämtlicher „wissenschaftlicher Leistungen“ Farinellis zu übernehmen versichert (S. 3, 7 u. s. w.)] hat er sich doch bloß (mit Ausnahme eines Hinweises auf das 1894 erschienene Buch „Grillparzer und Lope de Vega“, auf ein Bruchstück der „Apuntes“ und auf ein paar Rezensionen) auf die Kritik der Prof. J. Bächtold und A. Morel-Fatio gewidmeten Erstlingsschrift seines literarischen Schlachtopfers vorläufig wenigstens beschränkt.

Es sei im Anschlusse an diese Anzeige nur eine Bemerkung rein persönlicher Natur gestattet. Im Dezember des Jahres 1893 machte ich an der Hof- und Staatsbibliothek zu München die Bekanntschaft des Herrn Dr. Schwering, und nachdem ich von ihm selbst erfuhr, daß er zum Zwecke einer Arbeit, welche in das Gebiet der literarischen Wechselwirkungen einschlug, spanische Studien betrieb, so erbot ich mich, soweit meine bescheidenen Kenntnisse langten, ihm behilflich zu sein. Meine Dissertation, sagte ich damals, nachdem ich Herrn Dr. Schwering unter anderem auch auf die „Historia de las ideas estéticas“ meines Freundes Marcelino Menéndez y Pelayo aufmerksam gemacht hatte, könne nur als erster Versuch in einem noch kaum betriebenen Gebiet Wert behalten, es seien Mängel in Hülle und Fülle darin und auf diese lege ja das Vorwort besonderen Nachdruck: „Mein Versuch ist nicht erschöpfend. Er wurde mit unzulänglichen Mitteln in Zürich, wo spanische Bücher schwer aufzutreiben sind, unternommen. Vielleicht auch muß ich zur Überzeugung gelangen, mich an einer Arbeit abgemüht zu haben, der ich nicht gewachsen war. Vermag ich jedoch aus meiner kleinen Schrift etwas zu retten, so ist es sicher die Liebe, welche ich als Italiener für die spanische und die deutsche Literatur genährt habe und immer nähren werde.“ Es sei meine feste Absicht, nach erweiterten literarischen Forschungen auf das Thema wieder zurückzukommen, mehrere Notizen hätte ich bereits gesammelt, welche meine Arbeit zum Teil berichtigten und ergänzten und

---

[1]) Diese Aufzählung brauchte ja Herr Schwering nicht so genau zu nehmen. Er konnte auch ruhig sämtliche Arbeiten des so gehaßten Gegners, gegenwärtig Professor der italienischen Sprache und Literatur an der Universität Innsbruck, die nicht in das Gebiet der literarischen Wechselwirkungen zwischen Deutschland und Spanien einschlugen (mit Ausnahme zweier Reden), ohne sie auch nur dem Titel nach zu kennen, der allgemeinen Verdammnis preisgeben. Nur schade, daß ihm die Fortsetzung der ersten deutschen Arbeit: „Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie“, Bd. III–IV, Zeitschr. f. vgl. Literaturgesch. N. F. VIII, 318–407, und ein spanischer zusammenfassender Vortrag: „España y su literatura en el extranjero á través de los siglos. Conferencia dada en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid la noche del 19 de Enero de 1901“, Madrid 1902, als zukünftiges Exerzierfeld entgingen. – Auf S. 1 spricht Herr Schwering von zwei „akademischen Vorträgen“ und meint damit zwei Vorträge, welche in deutscher Sprache in der Universitätsaula zu Innsbruck gehalten wurden. – Das ebenfalls auf S. 1 erwähnte, 1898 erschienene Buch heißt nicht „Guillaume Humboldt et l'Espagne“, sondern „Guillaume de Humboldt et l'Espagne“. – Auf S. 2 notiert sich Herr Schwering bloß einen Teil der „Apuntes sobre viajes . . . por España (nicht Epaña) y Portugal“, die Fortsetzung brachten die „Rev. crit.“ III, 303–341 und die „Rev. de arch. bibl. y mus.“ V, 11–27; 576–608; VI, 143–158. Eine auf S. 2 erwähnte „kritische Ausgabe“ von Baltasar Gracians „El héroe“ und „El discreto“ habe ich niemals geliefert.

welche ich ohne weiteres (mit strafbarer Unvorsicht und Freigebigkeit freilich, wie es immer in meiner Natur war)[1] ihm zur Verfügung stellte.

Nach Innsbruck zurückgekehrt, war mein erster Gedanke, besagte Manuskripte an Dr. Schwerings Adresse nach Münster abzusenden. Es verliefen Wochen und Monate, weder kam eine Antwort, noch erhielt ich meine handschriftlichen Kritzeleien zurück; mehrmals habe ich sie verlangen müssen, bis sie schließlich ohne ein Wort des Dankes wieder in meinen Besitz gelangten. Im Jahre 1895 las ich dann Schwerings Schrift: „Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Neue Forschungen" und fand unter anderm die Richtigstellung einiger in meiner Dissertation enthaltenen Versehen, überraschend, verblüffend genug aber zum Teil jener, welche ich selbst in den an ihn abgeschickten Noten vorgemerkt hatte. (Herr Dr. Schwering könnte freilich angeben, es sei dies ein reiner Zufall, die kaum lesbaren, unnützen, kläglichen Noten hätte er in einer Rumpelkammer ruhen lassen.) Meine Besprechung in der „Revista crítica" (I, 12), die nur scharf sein konnte, und welche am Schlusse des Jahres 1902 die Schmähschrift gegen eine vor 12 Jahren bereits verfaßte Arbeit hervorrief, enthielt denn auch folgende Anspielung an den interessanten Vorgang: S. 367: „A la inexperiencia y á la ineptitud perdónanse muchas cosas; la arrogancia é ingratitud no merecen indulgencia ninguna. Por una imprudente liberalidad mia, el señor S. tuvo en sus manos muchas notas manuscritas que completan y enmiendan mi primer estudio sobre la influencia de la literatura española en el extranjero. Qué hizo el valiente crítico alemán de estas notas?"

Innsbruck. Artur Farinelli.

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker. Berlin, Verlag von Alexander Duncker:

XIV. Band: Die Behandlungen der Sage von Eginhard und Emma von Heinrich May. 1900. VIII, 130 S. 8°. Mk. 3,30.

XIX. Band: Friedrich Hebbels Epigramme von Bernhard Patzak. 1902. 110 S. 8°. Mk. 3.

Die Geschichte der Sage von der Liebe Emmas, der Tochter Karls des Großen, zu Eginhard, dem Geheimschreiber des Kaisers, ist bereits wiederholt Gegenstand gelehrter Untersuchung gewesen. Am eingehendsten und gründlichsten hat sich Varnhagen mit den Fragen, die sich an die gesamte verwickelte Tradition des Stoffes knüpfen, beschäftigt. Er hatte alle wichtigeren Denkmäler, die in den Kreis der Sage gehören, zusammengestellt, nach ihren Beziehungen geprüft und schließlich in das Schema eines Sagenstammbaumes eingeordnet, der uns ein anschauliches, wenn

[1] Ich bedaure, hier eine Äußerung des von mir wiederholt rezensierten B. Croce vorbringen zu müssen, welche so wie eine italienische „Lobhudelei" klingt: „Chi del resto, non conosce ormai, in Italia e fuori, la dottrina insieme e la bontà dell' amico Farinelli?" („La lingua spagnuola in Italia" Roma 1895. Vorwort.)

auch nicht in allen Punkten einwandfreies Bild von der Entwicklung des Stoffes gab. May unternimmt es von neuem, die Geschichte der anziehenden, in den Literaturen immer und immer wieder auftauchenden Fabel zu untersuchen. Das konnte nach dem, was Varnhagen geleistet hatte, überflüssig oder gewagt erscheinen; das Buch Mays bedeutet aber trotzdem eine dankenswerte, unsere Kenntnis von dem literarischen Werden und Wachsen des alten Stoffes in vielen Punkten fördernde Arbeit. Die Vorzüge der neuen Untersuchung liegen wesentlich in den Darlegungen über die literarischen Formen der Sage aus neuerer Zeit. Die Behandlung der älteren Geschichte des Stoffes gibt zu einigen Einwendungen Anlaß.

Die erste Aufzeichnung der Sage verdanken wir einem Mönch des Klosters Lorsch, der im zwölften Jahrhundert die Geschichte in die Chronik seines Klosters eintrug. Die Tradition war damals bereits ein paar Jahrhunderte alt, und es ist begreiflich, daß schon diese Lorscher Version in einem wichtigen Punkte – Tragen des Geliebten durch den Schnee – eine Weiterbildung des alten ursprünglichen Sagenkerns zeigt. Die spanischen und portugiesischen Romanzen, die teilweise noch den Namen des Helden Eginaldo, Reginaldo etc. gerettet haben, stellen eine einfachere Form der Überlieferung dar, die man mit Varnhagen sehr wohl als eine ältere Stufe der Sage ansprechen kann. May erklärt diese iberischen Versionen für lokale Modifikationen der Lorscher Fassung. Seine Beweisführung aber hat mich nicht überzeugt. Die Frage ist auch meines Erachtens bei dem Fehlen aller Zwischenglieder nicht klipp und klar zu beantworten. Weit ab stehen von der Überlieferung unserer Sage die italienischen Zoten, die unter dem Namen „Die Nachtigall“ in verschiedenen Literaturen Nachfolger gefunden haben. May leitet diese „Nachtigall-Dichtungen“ ohne weiteres aus den Romanzen ab und konstruiert demzufolge für die Wanderung der ursprünglich deutschen Geschichte eine Route (vom Rhein nach Spanien und von hier über die Balearen und Sardinien nach Italien), auf der ich mich ohne stärkere Beweismittel nicht entschließen kann ihm zu folgen. Mit gutem Recht aber hat May eine Episode aus der Sage von Amicus und Amelius und eine Erzählung aus 1001 Nacht, die mehrfach zu unserer Sage gestellt worden waren, endgültig aus dem Kreise der Eginhard-Emma-Traditionen ausgeschieden. Von besonderer Bedeutung für die literarische Entwicklung der Sage ist eine Erweiterung der alten Fabel, die durch die Flucht der beiden Liebenden und ihre spätere Auffindung durch den Kaiser charakterisiert ist. Diese nach ihrem Lokalisierungspunkt „Seligenstädter“ Fassung genannte Version hat May von dem alten Lorsch-Typus streng geschieden. Es überrascht aber, daß er zuerst (S. 6, 7) die Entstehungsgeschichte dieser erweiterten Fassung, deren Grundzüge bereits Varnhagen gegeben hatte, mit so kurzen Worten abtut, um später an wenig geeignetem Orte (S. 50, 51) noch einmal darauf zurückzukommen.

Mays Hauptverdienst liegt in der eingehenden Behandlung und Würdigung der poetischen Fassungen der Sage in der neueren Literatur. Mit großem Fleiße ist eine beträchtliche Zahl teilweise von May zuerst in diesen Zusammenhang gestellter Bearbeitungen des Stoffes zusammengetragen und

mit eindringendem Verständnis erörtert. In ausführlicher Weise und gewandter, lebendiger Darstellung werden die einzelnen Dichtungen nach ihrem Inhalt, nach ihrem poetischen Werte, nach ihrer Stellung innerhalb der Gesamtüberlieferung des Stoffes, nach ihrer Abhängigkeit von Vorgängern, nach ihrem Gehalt an neuen Motiven und Gedanken, nach ihrer speziellen Entstehungsgeschichte gewürdigt. Besondere Erwähnung verdient dabei, daß der Verfasser nicht versäumt hat, die einzelnen dichterischen Schöpfungen von Bedeutung tunlichst in den literargeschichtlichen Zusammenhang, in den sie gehören, einzuordnen. Leider hat May für die Behandlung dieser Dichtungen anstatt der historischen Anordnung eine Gliederung nach der äußeren Kunstform (Prosadarstellungen, metrische Epen, Dramen) gewählt und so mancherlei tatsächliche Zusammenhänge gelockert, die bei zweckmäßigerer Gruppierung schon äußerlich viel schärfer hervorgetreten wären.

Daß die Liste der Behandlungen der Sage, die der Verfasser bietet, nicht vollständig ist, darf nicht überraschen, soll auch kein Vorwurf sein. Wer vermöchte auf diesem Gebiete wirklich alles zu erschöpfen. Von anderer Seite ist bereits mancherlei nachgetragen worden. Ich möchte nur zwei Dichtungen notieren, die ich freilich selbst nur dem Titel nach kenne, die aber in unsern Kreis gehören dürften. 1. Der Leipziger Dichter Gottfried Finckelthaus schrieb (nach Goedeke III², 66, bezw. Neumeister, De poetis Germanicis, S. 32) einen „Lobspruch von Kayser Carls des Großen Tochter, Nahmens Imma . . .“ Dresden 1646. – 2. Im Jahre 1775 ließ der Altonaer Gymnasial-Professor Johann Christoph Unzer (Goedeke IV, 256) in Hamburg ein dreiaktiges Lustspiel erscheinen, das er später auch in eine Sammlung seiner Schauspiele (Hamburg 1782) aufnahm. Der Titel des Stückes „Die neue Emma“ würde uns nicht mit Gewißheit sagen, ob der Stoff des Dramas unserer Sage angehört oder nicht. Eine kurze Notiz über das Werk aber in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“ (Bd. 55 [1783] S. 134) läßt keinen Zweifel darüber, daß wir es wirklich mit einer Bearbeitung der Sage von Eginhard und Emma zu tun haben. Es werden dort an dem Stücke getadelt „einige Vernachlässigungen einer gewissen, nötigen Feinheit des Gefühles, welche freilich die Franzosen übertreiben, aber die doch nicht ganz auf die Seite gesetzt werden sollte“. Und es heißt weiter: „Welche widrige Wirkung wird es z. B. nicht auf den Zuschauer machen, wenn die Prinzessinn auf ihren Schultern den Grafen zur Probe auf dem Theater herumschleppt.“ – Vielleicht ist in dem Autor dieses Lustspiels Unzer der rätselhafte Ue (der dann Un heißen müßte) gefunden, den A. L. Jellinek (A. f. d. A. 28, 264) aus einem Briefe G. A. Bürgers vom Jahre 1776 als Verfasser einer Dichtung über Eginhard und Emma nachweist.

Breslau. Max Hippe.

Hebbels Epigramme bieten dem Forscher ein ungewöhnlich günstiges Material zur Untersuchung jenes Teiles im dichterischen Prozeß, den ich in meinem Buche „Lyrik und Lyriker“ als „inneres Wachstum“ bezeichnet habe. Wir sind ihnen gegenüber in der glücklichen Lage, meist

den „Keim“ in Tagebuchnotizen oder Äußerungen des Briefwechsels zu besitzen und daran das Epigramm messen zu können. Ich habe daher in dem genannten Werke von Hebbels Epigrammen wiederholt Gebrauch gemacht, hatte aber noch nicht die Briefe Hebbels zur Verfügung. Als Bamberg 1890 und 1892 die beiden starken Bände von Hebbels Briefwechsel herausgab, begann ich darum die Untersuchung von neuem und konnte durch Heranziehung weiteren Materials die Induktionsbasis immer mehr ausdehnen, was der kritische Apparat meiner historisch-kritischen Ausgabe,[1]) des näheren dartut. Mich leitete bei meiner Untersuchung, auf deren Abschluß und Veröffentlichung ich zu Gunsten Patzaks verzichtete, das Problem: was lernen wir aus einer eingehenden Betrachtung und einer sorgfältigen Vergleichung von „Keim“ und vollendetem Epigramm näheres über jenen geheimnisvollen inneren Prozeß, dem wir immer nur mit Rückschlüssen nahekommen können, weil er sich in den Tiefen der Dichterpsyche abspielt? Zu diesem Zwecke mußten die Epigramme möglichst umfassend auf die „Keime“ zurückgeführt werden, hierauf war für jedes einzelne, wie ich es an ein paar Beispielen meines Werkes tat, der Umbildungsprozeß genau zu erforschen, um durch eine Zusammenstellung der ähnlichen Umbildungsmöglichkeiten zu Typen für Hebbel und vielleicht exempli gratia für den Dichter überhaupt zu kommen. Da Epigramme zufolge ihrer Eigenart und Gattung — ich nannte den Ausgangspunkt „Einfall“ — eine Sonderstellung einnehmen, durften sie so von den übrigen Gedichten Hebbels getrennt werden, damit die Untersuchung vom Einfacheren ausgehe und dann vielleicht zum Verwickelteren aufsteige.

Man könnte das Problem auch anders stellen, dann müßte man die gesamte Lyrik Hebbels betrachten, um das „innere Wachstum“ umfassend für ihn zu erforschen und zu einem richtigen Urteil über jene „Keime“ zu gelangen, die für eine große Reihe seiner Gedichte vorliegt. Aber meiner Ansicht nach empfiehlt es sich, das Induktionsgebiet so weit einzuschränken, daß die Fehlerquellen nicht zu stark werden, eine Gefahr, die allerdings groß genug ist; wir sind immer auf Vermutungen angewiesen und haben es mit den zartesten psychologischen Regungen zu tun.

Patzak hat, wie sein „Vorwort“ beweist, diese Probleme geahnt, glaubte jedoch einen andern Weg einschlagen zu müssen. Er gibt darum im ersten Teil seiner Arbeit den Versuch, Hebbels Epigramme auf ihre „Keime“ zurückzuführen, im zweiten eine ganz allgemein gehaltene Charakteristik der Epigramme, ihrer Technik, ihrer eigentümlichen Weltanschauung, ihrer Grundprinzipien. Im ersten Teil geht er von den „Keimen“ aus, indem er die Chronologie ihres Vorkommens in den Tagebüchern und einigen Briefen als Einteilungsprinzip wählt, und weist auf die Epigramme hin, die aus diesen Keimen hervorwuchsen; er unterläßt eine Systematik der Anordnung, obwohl sie allein Ergebnisse verheißen konnte. Wir sind bekanntlich über die Entstehung von Hebbels Epigrammen nur ganz im allgemeinen unterrichtet, da der Dichter, wenige Fälle abgerechnet, die Entstehungszeit der

[1]) F. Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, 6. und 7. Bd. Berlin, B. Behrs Verlag, 1902; vgl Studien II, 371 f.

Epigramme nur in Bausch und Bogen angibt. Das ist recht mißlich, denn dadurch verlieren wir ein Moment, das gerade bei den übrigen Gedichten so schwer ins Gewicht fällt. Patzak hätte wenigstens jenes Material ausnutzen sollen, das sich aus den bisherigen Publikationen gewinnen läßt.

Am 24. Juli 1849 z. B. schreibt Hebbel an Kühne (Bw. I, 430): „Hiebei erhalten Sie einige Epigramme, politische und unpolitische, auf Abschlag, sie sind erst entstanden." Da haben wir also wenigstens einen ungefähren terminus temporis für einige Epigramme; Pflicht einer Sonderuntersuchung war es daher, dieses Hilfsmittel genau zu beachten. Es fällt nicht schwer, daraus Gewinn zu ziehen, denn es leuchtet aus dem Wortlaut der Briefstelle sofort ein, daß Hebbel dem Herausgeber der „Europa" als „Abschlag" einige Epigramme statt größerer Arbeiten zur Verfügung stellt. Da aber 1848 (eig. 1847) die „Neuen Gedichte" mit der ersten reicheren Sammlung von Hebbels Epigrammen erschienen war, so hat dieser Hinweis doppelte Wichtigkeit. Der Verfasser einer Sonderarbeit über Hebbels Epigramme mußte daher Kühnes „Europa" nachschlagen und hätte dort gefunden, daß in No. 34 vom 23. August 1849 folgende „Neue Epigramme von Friedrich Hebbel" erschienen: 1. Politische. Friedrich der Große (VI, 361) — Tiberius' Antwort (VI, 362) – Preßfreiheit (VI, 362) – An die Deutschen (VII, 232) — Gärtner-Weisheit (VI, 376) – An die Völker (VII, 232) und 2. Unpolitische. Als ich einen toten Vogel fand (VI, 377) — An die Nachahmer der Natur (VI, 349) – An einen derselben (VI, 349). Da Hebbel von diesen Epigrammen selbst sagt, sie seien „erst entstanden", so dürfen wir als sicher annehmen, daß sie zur Zeit, da er seine „Neuen Gedichte" zusammenstellte, noch nicht existierten. Wir haben nun weiter zu fragen: wie steht es mit den „Keimen" zu diesen neun Epigrammen. Man wird wohl gestatten, daß ich diese Probe kurz, aber mit der nötigen Deutlichkeit ausführe.

Für „Friedrich der Große" vermag ich einen Keim nicht nachzuweisen, auch Patzak nicht; ebensowenig für „Tiberius' Antwort", denn was Patzak anführt, die Stellen vom Februar 1845 aus der italienischen Brieftasche: „Wie mag sich – vorkommen, wenn er sich neben Tiberius stellt", hat nur den Namen Tiberius mit dem Epigramm gemeinsam, besitzt also gar keine Bedeutung. „Preßfreiheit", später „Die Freiheit der Presse" betitelt, läßt sich im Tagebuch nur durch die Ausführungen vom 2. November 1850 (II, 331) belegen, so daß wir nicht den Keim, sondern die Aufdröselung und Weiterführung des Epigramms erhalten und darum irregehen, wenn wir nach Patzak S. 47 das Epigramm mit der Tagebuchnotiz wie sonst zusammenhalten. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß die Reform des Preßgesetzes nach der Revolution von 1848 die Wiener Schriftsteller und Hebbel gleichfalls lebhaft beschäftigte, daß ihm darum das Thema nahelag, wie seine Teilnahme an den Beratungen des Preßausschusses in der „Concordia" und die Berichte an die „Allgemeine Zeitung" beweisen; aus dieser Situation heraus erwächst das Epigramm. „An die Deutschen" — ein bisher in den Werken fehlendes Epigramm, nicht identisch mit dem Sinngedicht (Tgb. II, 341) — stammt gleichfalls aus den Erfahrungen des Jahres 1848 (vgl. Tgb. II, 308), doch begegnet das Bild:

„Wär't Ihr Wassertropfen, wenn auch versprengte, Ihr würdet
Wohl zum Strom noch, doch Ihr scheint mir verkrümelter Sand"

nicht in den andern Quellen; ebenso geht es mit „Gärtner-Weisheit", jetzt „Raupe und Schmetterling" genannt, und mit dem bisher in den Werken fehlenden „An die Völker":

„Was Ihr zu hassen habt, das wißt Ihr schon lange, o Völker;
Lerntet Ihr endlich nur auch, was sich zu lieben gebührt!"

so daß also sämtliche „politische" Epigramme der „Europa" nicht durch Tagebuch- oder Briefstellen belegt werden können. Von den „unpolitischen" lassen sich wenigstens die beiden letzten, jetzt „Das Prinzip der Naturnachahmung" und „Die alten Naturdichter und die neuen" überschrieben, jenes auf eine Tagebuchnotiz vom 20. Mai 1848 zurückführen, dieses durch eine Parallelstelle im 4. Berliner Brief vom 23. April 1851 stützen.

Hätte Patzak die „Europa" benutzt, so wären ihm kritische Zweifel an seinen Aufstellungen nahegelegt worden und er hätte seine ganze Art der Darstellung überprüfen müssen, weil die Grundlage unsicher erscheint.

In „Westermanns Illustrierten Monatsheften" erschien im Oktober 1857, also bald nach der Ausgabe der „Gedichte" von 1857 eine Sammlung „Epigramme von Friedrich Hebbel," die im Februar 1858 fortgesetzt wurde; ich will nur jene flüchtig berühren, soweit sie für unsere Frage in Betracht kommt. „Zur Erinnerung" (VI, 444) erinnert an Notizen vom 12. Juli 1843 (Tgb. I, 323) und 10. März 1847 (Tgb. II, 248); „Der Kreis der Kunst" (VI, 445 „Gränze der Kunst") an Notizen vom 27. Oktober 1841 (I, 247) und 17. Dezember 1851 (II, 358); „Das Haar in der Suppe" (VI, 444) vgl. 11. Januar 1857 (II, 442); „Ideal und Leben" (VII, 445) vgl. Oktober 1853 (II, 464); „Die Gränze des Vergebens" (VI, 444) vgl. bes. 30. Dezember 1839 (Tgb. I, 191); „Ph. teut." (VI, 446 „Philosophus teutonicus") vgl. 20. März 1854 (II, 381); „Doppelte Eifersucht" (VI, 444) vgl. an Emil Kuh, 29. März 1857 (Bw. II, 119) über Schopenhauer; „Christus und seine Apostel" (VI, 445) vgl. nach dem 20. März 1854 (Tgb. II, 384).

Diese Epigramme sind unzweifelhaft entstanden zwischen dem 21. Januar 1857, an welchem Tage Cotta das Manuskript der Gesamtausgabe erhielt, oder dem Frühjahr 1857, in dem Hebbel diese Ausgabe korrigierte und vielleicht durch Zusätze ergänzte, und dem Spätsommer 1857, in dem er sein Manuskript an Westermann geschickt haben muß (vgl. auch Bw. II, 126). Trotzdem liegen die Keime zu ihnen zum Teil so weit zurück, daß mit Patzaks Chronologie ganz und gar nichts anzufangen, daß sie im Gegenteil geradezu verwirrend ist. Und so gewinnt denn auch wirklich der Verfasser aus seinem ganzen ersten Teil kein irgendwie brauchbares Ergebnis.

Es muß aber noch außerdem hervorgehoben werden, daß seine Zurückführungen der Epigramme nicht durchaus richtig oder nicht durchaus ausreichend sind; daß man seine Aufstellungen ohne Nachprüfung niemals annehmen, daß man sie aber durch weiteres ergänzen kann. Auch dafür will ich nur wenige Proben geben, da ich auf meinen bereits erschienenen Apparat für alles Weitere hinzuweisen vermag. Leider erschwert Patzak die

Kontrolle, weil er bei einer so durchaus auf Detailangaben aufgebauten Arbeit kein Register oder sonstiges Hilfsmittel zum raschen Nachschlagen der Epigramme beigegeben hat; wer nicht, wie ich, die Untersuchung seit Jahren angestellt hat, wird bei diesem Teil von Patzaks Heft die größte Mühe haben, auch nur die Zitate nachzuschlagen: wie viele Leser seiner Arbeit werden die Originalausgaben von Hebbels Gedichten besitzen!

S. 15 sagt Patzak: „Mit der vom 24. August stammenden Notiz: ‚Ich vergebe dir gern dein Schlimmes, wenn du nur nicht schlimm dadurch geworden bist', hat ein am 15. Oktober 1851 niedergeschriebener Gedanke große Ähnlichkeit. Er lautet: ‚Der Jugend vergebe ich lieber tausend Sünden als gar keine.' Das ebenfalls einen verwandten Gedanken verkörpernde Epigramm ‚Das Gelübde' muß jedoch vor oder in dem Jahre 1848 entstanden sein, weil es in der in diesem Jahre zusammengestellten Gedichtsammlung Aufnahme fand." Hier ist zunächst unrichtig, daß Hebbel die „Neuen Gedichte" im Jahre 1848 zusammenstellte, da sie vielmehr schon am 28. November 1847 ausgegeben wurden; der Druck hatte schon im August 1847 begonnen. Nun aber höre man das Epigramm (VI, 370):

„Niemals Wein zu trinken, als aus kristall'nem Pokale,
Nie zu küssen ein Weib, das dir nicht göttlich erscheint:
Dies beschwöre mir, Jüngling, so will ich das Kirchengelübde
Gern dir erlassen, du bleibst dennoch ein Mensch, wie du sollst."

Muß man sich nicht bei Betrachtung von Patzaks Parallelen fragen, ob er das Epigramm verstanden habe? Die Schönheit als Sittlichkeit, der Kultus der Schönheit als Bürgschaft der Moral erscheint bei Hebbel, wovon die Parallelen gar nichts enthalten.

Zu dem Epigramm „Der Dilettant (VI, 357) mit folgendem Wortlaut:

„Nimmer zum Kunstwerk wirst du's bringen, aber zur Einsicht
In das Wesen der Kunst, wenn du dein Nichts erst erkennst"

zieht Patzak S. 17 die Stelle vom 11. Juni 1838 (Tgb. I, 106) herbei: „Wer in der Kunst auch ohne vorzügliches Talent nur immer fortschreitet und nicht stille steht, wer sich mit Ernst dessen zu bemächtigen sucht, was erlernt werden kann, der wird schon hin und wieder etwas Annehmliches leisten. Denn das, was in der Kunst Handwerk ist, steht doch unendlich viel höher als jedes andre Handwerk." Gewiß spricht Hebbel hier von einem Dilettanten, aber in ganz anderer Beziehung als im Epigramm, so daß diese Parallele, statt zu fördern, täuscht; und die zweite Parallele (I, 166) ist nicht einmal verständlich. Dafür ließ sich Patzak den Brief an Varnhagen (Tgb. II, 353) entgehen, aus dem wir den Bezug unseres Epigramms auf S. Engländer entnehmen können. Auf derselben Seite behauptet Patzak mit Entschiedenheit, „denselben Gedankengang wie die folgende Notiz weist das Epigramm ‚Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen' auf":

„Unter den Richtern der Form bist du der erste, der einz'ge,
Der das Gesetz, das er gibt, schon im Geben erfüllt."

Die Tagebuchnotiz (I, 138) handelt allerdings von Schiller und sagt: „Schiller ist alles, was das Individuum sein kann, was sich selbst gibt, ohne sich

selbst zu erkennen, und in der Meinung, etwas Höheres zu geben"; wie man aber darin „denselben Gedankengang", wie im Epigramm finden kann, das versteh ich nicht. Die zweite Parallele (Tgb. II, 79) hat nun vollends gar nichts mit dem Epigramm zu schaffen, wohl aber eine Stelle im Brief an Bamberg vom 27. Mai 1847 (Bw. I, 293), die Patzak nicht erwähnt. S. 31f. führt er auf römische Eindrücke, festgehalten im Brief vom 14. Oktober 1844 an Elise, u. a. das Epigramm „Das römische Pantheon" (VI, 372) zurück:

„Endlich am Ziele der Bahn, jedoch in gemessenen Schranken,
Ruht die erhabenste Kunst hier in sich selber sich aus;
Schaudernd blickt sie zurück und schwindelnd vorwärts, sie zweifelt,
Ob ihr das Gleiche gelingt, wenn sie sich weiter getraut."

Im Brief an Elise wird das Pantheon nur flüchtig erwähnt, „das schon vor Christus stand" und „so wenig durch die Barbaren, die sich mit Äxten und Beilen an den mächtigen Pfeilern versucht zu haben scheinen, als durch die Zeit und die Elemente zu erschüttern" war. „Im Pantheon liegt Raphael begraben." Wer Hebbels Epigramme kennt, wird an V. 3f. von „Kolosseum und Rotunda" erinnert sein, aber nicht an das oben zitierte Epigramm; dieses bezieht sich überhaupt nicht auf Rom, sondern auf Paris, dessen „Pantheon" Hebbel im Brief an Elise vom 3. Oktober 1843 (Bw. I, 174f., vgl. Tgb. II, 7) schildert: „Welch ein Gebäude! Einen solchen Eindruck hat noch kein Werk der Architektur auf mich gemacht . . . Von außen treten dem Auge die einfachsten, edelsten Verhältnisse entgegen; Säulen, wie Eichen, Wände, wie geglättete Felsen. Im Innern ein ungeheures, heiter-stilles Oval; die Kämpfe sind abgetan, die Kraft ist erprobt, hier darf die Größe in ungestörtem Frieden sich selbst genießen."

Ähnlich könnte ich noch weiter S. 33 „Zu hoher Preis", S. 33f. „An den Menschen", S. 35 „Philosophenschicksal", S. 36f. „Goethes Belobungen", S. 38f. „Vor Raphaels Galathea", S. 40 „Neapolitanisches Bild", S. 41 „Ein Ausspruch S. E—s", „Währt ein Gewitter . . .", „Männer und Ordensbänder" u. s. w. anführen, um dieselbe durch nichts gerechtfertigte Parallelisierung zu kennzeichnen. Hätte Patzak aus seinen Angaben Folgerungen gezogen, dann wäre diese Art von Materialsammlung sehr gefährlich ausgefallen, S. 50 zitiert er als „erst jüngst bekannt geworden" ein Epigramm, das unter dem Titel „Unfehlbar" in den Werken steht und später von Patzak selbst besprochen wird (S. 90). S. 55 sagt er „Vom 1. April des Jahres 1859 stammen drei Epigramme: ‚Schön und lieblich' etc.", wohl nur weil im Tagebuch nach dem 1. April 1859 (Tgb. II, 461) etwas über Rosen und Veilchen steht; er selbst zitiert aber das Epigramm aus der Gesamtausgabe vom Jahre 1857, S. 383! Warum „Unterschied der Lebensalter" (VI, 455) vom 1. April 1859 stammen soll, weil der Prosakeim nach diesem Tag im Tagebuch aufgezeichnet ist, läßt sich nicht erfinden, ebensowenig als „Jehova vor der absoluten Kritik" (VI, 456). Jedenfalls aber waren im gleichen Zusammenhang zu nennen „Marktruf" (VI, 453), vgl. mit Tgb. II, 460; „Nie begreift der große" (VI, 457), vgl. Tgb. II, 461; „An die Exakten" (VI, 447), vgl. ebenda, und „Ideal und Leben" (VI, 445), vgl. Tgb. II, 464. Die Darstellung im ersten Teil von Patzaks Arbeit ist also auch nicht vollständig, wobei ich

mir reicheres Material zur Verfügung stand, das Patzak verschlossen war; ich berücksichtige nur, was er bei angestrengter Aufmerksamkeit finden konnte. Dem gegenüber sind andere Fehler nebensächlich, so daß er S. VI Anmerkung „A. Glaser" statt J. Glaser schreibt, S. 4 Johannes Krumm statt Hermann Krumm, daß er eine Verwirrung durch sein Zitieren der von Krumm besorgten, von A. Stern mit einer biographischen Einleitung versehenen Ausgabe anrichtet, z. B. S. 21 Anm. 6: „Hebbels sämtliche Werke, hg. von A. Stern", Anm. 7 „Ausgabe der Jugendgedichte Hebbels von J. Krumm [sic]. Neue Auflage besorgt von Ad. Stern", S. 23 Anm. 8 „Sterns Ausgabe", S. 61 Anm. 3 „Neue Auflage der bereits angezogenen von A. Stern", wo überall dieselbe Ausgabe gemeint ist. Falsche Seiten- oder Bandziffern steche ich nicht heraus, obwohl sie manchem das Nachprüfen recht erschweren werden; solche Druckfehler bleiben leicht stehen.

Ich kann aber beruhigt sagen, daß der erste Teil wenigstens ein Zeichen eifrigen Suchens ist, wenn auch sehr wenig dabei herauskommt. Der zweite Teil dagegen erscheint mir bis auf den Beginn mit nachlassender Kraft geschrieben. Patzaks Absicht war (S. VI), „aus all den mannigfachen Einzelzügen, augenscheinlichen und versteckten, ein Gesamtbild von der Eigenart der Hebbelschen Epigramme zu entwerfen". Im Anfang versucht er sie auszuführen und hier gelingt es ihm wirklich (S. 58—60), die Epigramme zum Kern von Hebbels Dichterart in Beziehung zu setzen. Dann wird die Technik des Epigramms in ihrer Entwicklung nach Neumann kurz dargestellt, wobei aber schon bedenklich Inhaltsangaben für die Charakteristik eintreten; das wird noch auffälliger bei Betrachtung der gereimten Gnomen (S. 63 ff.), aus der ich eine flüchtige, durch nichts gestützte Behauptung erwähne, man möchte bei Hebbels „Pantheismus" an bestimmte Einwirkung der „geistlichen Sinn- und Schlußreime" Johann Schefflers denken, dafür fehlt der Beweis, der sich auch kaum wird erbringen lassen.[1]) Den Übergang zu Hebbels Epigrammen in Distichen bildet ein Satz, der an die Spitze gestellt wird, aber auch auf die Spitze getrieben ist: Patzak scheinen von den Epigrammen „verhältnismäßig nur wenige poetisch hoch zu stehen. Die meisten derselben sind ... lediglich in Verse gebrachte Denkergebnisse aus oft jahrelang weitergesponnenen Gedankenreihen". Man versteht nicht recht, warum sie deshalb nicht poetisch sein könnten, denn es hat niemand daran gezweifelt, daß Epigramme solche Ergebnisse des Gedankenlebens sein dürfen. Es war also zu fragen, ob Hebbel beim Gedankenkeim stehen bleibt und ihn wirklich nicht in die Sfäre der Poesie hebt; das hätte die Aufgabe des ersten Teils sein sollen, dann wäre die Grundlage für die weitere Untersuchung geschaffen worden.

Auch hier geht er meines Erachtens unrichtig vor, indem er die „äußeren Erlebnisse" seiner Betrachtung zu Grunde legt, während es für den Charakter des Epigramms gleichgültig ist, ob es durch ein Werk der bildenden Kunst, eine Landschaft, ein Buch u. s. w. hervorgerufen wurde, weil nicht die Veranlassung, sondern die Natur des Einfalls, die Art, wie er sich einstellt und wie er ausgedrückt wird, das Wesen des Epigramms bedingt. So erhalten

[1]) Das von mir VIII, 435 (zu 270, 27 f.) vergebens gesuchte angebliche Gedicht Gellerts ist von P. Gerhardt „Morgenlied" (Kürschner 31, 137).

wir denn auch nicht „ein Gesamtbild von der Eigenart der Hebbelschen Epigramme“, sondern Andeutungen über seine Weltanschauung, die aber nicht auf Grund eines so kleinen Gebietes, sondern nur mit Berücksichtigung der Gesamtleistung zu geben war. Als 8. Band unserer „Beiträge zur Ästhetik“ erschien inzwischen eine bedeutsame Darstellung dieses Themas durch Dr. Arno Scheunert („Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels.“ Würzburger Dissertation. Hamburg 1903). Patzak begnügt sich mit einer Prosaisierung der Epigramme, die mitunter denn doch zu weit geht (vgl. S. 89 das Epigramm „Menschenlos“) und mehrmals beweist, daß er den Kern einzelner Epigramme kaum ganz richtig erfaßt hat. „La chiesa sotteranea dei Capucini a Roma“ drückt aus, in Italien werde sogar der Tod verschönt, also etwas ganz anderes, als Patzak meint. „Die Herme“ bleibt ihm ganz unverständlich, weil er nicht erkennt, welche Bedeutung Hebbel dem Gestalten beimaß, wie ihm also die halbgestaltete Herme den Übergang aus dem Gestaltenlosen zum Gestalteten aufdeckt und darum gefällt. „Ein unlösbares Rätsel selbst für die scharfsinnigsten Köpfe“ nennt Patzak den Werdeprozeß in diesem Epigramm; im Tgb. II, 16 sagt Hebbel: „Eine Jupiter-Herme: nur so weit aus dem Chaos aufgetaucht, und die Welt zittert schon“ und später II, 23: „Hermen: die Gestalten, aus dem Chaos hervor tretend, der Schöpfungsprozeß selbst“, da hätte Patzak den besten Kommentar finden können. Auch das Epigramm „Die Nachtigall“ mit seiner satirischen Symbolik blieb ihm verschlossen; die Nachtigall ist natürlich ein Lyriker, Hebbel scheint an Geibel gedacht zu haben. Das Epigramm „Philosophenschicksal“ hat Patzak gleichfalls nicht erfaßt, obwohl ihm Tgb. I, 322 einen Wink hätte geben können. „Wohl zu merken“ darf man schwerlich auf einen „literarischen Streber“ beziehen, sondern auf den Kritiker. Merkwürdig ist die Wiedergabe des Epigramms „Auf einen Absolutisten des Verses im Drama“, weil sie zeigt, daß Patzak nichts von dem Bezug auf den Goethe-Schillerschen Briefwechsel ahnt, also auch der Notiz im Tgb. II, 282 nicht gedenkt. „Virtuosenporträts“ bezieht Patzak auf Biographen, während ich an die Begeisterung für ausübende Künstler denke, den Kultus, den man mit ihnen treibt.

Zu diesen Einzelheiten muß ich auch noch die Unsicherheit rechnen, die Patzak S. 70 in Bezug auf die eigenen Urteile Hebbels über seine Epigramme zeigt; es ist nicht genug erwogen, ob sich diese Äußerungen nicht doch ganz gut vertragen. Am meisten Zweifel stiegen mir bei Patzaks „ästhetischer“ Behandlung auf. Es war hier entweder der Eindruck der Hebbelschen Epigramme zu beschreiben und dann zu analysieren – und das scheint Patzak vorgeschwebt zu haben – oder es waren genau die Mittel zu erforschen, deren sich Hebbel bedient; Patzak scheint weder das eine noch das andere ganz gelungen. S. 73 sagt er: „Dem ‚Efeu am Grabe der Cäcilia Metella‘ widmet der Dichter äußerst sinnige Verse“, und darauf folgt eine nicht sehr glückliche Inhaltsangabe; das ist alles. Für dieses Epigramm liegt keine Prosaparallele vor, wir entbehren also Hebbels eigenen Kommentar; dafür hätte der Verfasser eintreten können. Der Gegensatz liegt in dem „Frevel“ des Efeus, der Bäume entseelen soll, und seiner positiven Leistung,

daß er die Steine belebt; man könnte nicht schwer eine symbolische Deutung geben, an den Künstler, ja an Hebbel selbst denken, das ist aber nicht nötig. Wir sehen den Kultus des Schönen, der in Italien bei Hebbel beginnt und ihn auch bei der Betrachtung des Efeus leitet: weil dieser das Schöne leistet, das traurige Grab verschönt, wird ihm ein angeblicher Frevel verziehen. Das Versöhnende, wie es auch im vorangehenden Epigramm „Via Appia" sich ausspricht, die Verklärung des Grabes, ist doch sehr bezeichnend für den Umschwung, der in Hebbel während der italienischen Zeit sich vollzog. Nehmen wir etwa Elisa von der Reckes „Tagebuch einer Reise" (Berlin 1815) zur Hand und sehen, was sie beim Besuch der Via Appia und des Grabmals der Metella erlebt (II, 193); auch sie erwähnt die römische Sitte, die „Grabmäler an Landstraßen, als an die gangbarsten Orte, hinzubauen", und nennt sie „zugleich etwas sehr Ernstes, Zartes und Erhebendes"; „den Durchgang und den Ausgang des Lebens" bezeichne sie, die Vorwelt spreche zu den Lebenden: „Stehe Wanderer! hier ist das Ziel, wohin alle Wege der Sterblichen, wie verschieden sie auch sind, endlich führen." Beim Grabmal der Metella fühlt sie sich durch die Verwüstungen verletzt und gedenkt des festen Baus und der schönen Aussicht auf Rom, also ähnlich wie Goethe (Hempel 24, 124. Schriften der Goethe-Gesellschaft II, 323); nichts vom Antiquarischen bei Hebbel, wohl aber die Verklärung des Grabes, das reizende Wunder. Der Kontrast wirkt, die Natur wird beseelt, der Efeu zu einem schaffenden Wesen, und so kommt ein Bild voll Leben zustande. Das charakterisiert überhaupt die erste Abteilung der Epigramme.

Manches hebt Patzak hübsch hervor (z. B. S. 78, 81 f.), aber es ist abgerissen, ohne Zusammenhang mit dem übrigen und darum nicht fördernd genug; zudem verschwindet es in jener Masse unbezeichnender Wendungen wie: paradox, sinnig, ergreifend, großartig, dichterisch, übertrieben, reizvoll, meisterhaft, eigenartig, köstlich, wunderbar, wundervoll, trefflich, gesucht, ungemein, vollendet, reizend, geistvoll, eigenherrlich, tiefsinnig, absonderlich, ergötzlich, treffend u. s. w. Man wird gequält, wenn der Verfasser Themen antupft, ohne sich auf eines gründlich einzulassen. Da stoßen wir z. B. S. 98 auf einen Satz, der uns auf das Folgende gespannt macht: er wolle das „Hauptsächlichste über die Eigenart der Hebbelschen Dichtersprache, soweit es die Epigramme angeht", hervorheben. Und was erhalten wir: nur ein paar Zitate aus den Tagebüchern. Über Hebbels Verhältnis zur Sprache hat schon längst R. Böhme (Mitteilungen des Deutschen Sprachvereins in Berlin 1894. IV, 1, 5 ff.) fördernder als Patzak gehandelt.

Ich kann mein Urteil über seine Arbeit also nur in die Worte zusammenfassen: sie ist fleißig, bescheiden, gut gemeint, aber ergebnislos. Gelernt hab' ich aus ihr so gut wie nichts und wurde durch sie enttäuscht. Wir stehen allerdings einem Anfänger gegenüber, der ein sehr glückliches Thema in Angriff nahm, ohne es zu bewältigen, werden also vielleicht zur Milderung veranlaßt; aber es bleibt immer ärgerlich, einen bedeutsamen Vorwurf verfehlt zu sehen. – Über diese Frage, was poetische Werke betrifft, findet sich Treffliches in Wildenbruchs „Schwesterseele".

Lemberg. Richard Maria Werner.

Weltrich, Richard: Wilhelm Hertz. Zu seinem Andenken. Zwei literaturgeschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen. Stuttgart, Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1902. 92 S. 8°.

Hertz, Wilhelm: Spielmanns-Buch. Novellen in Versen, aus dem 12. und 13. Jahrhundert, übertragen. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart, Cotta, 1900. 466 S. 8°. Mk. 6,50.

Heyne, Moritz: Altdeutsch-lateinische Spielmannsgedichte des 10. Jahrhunderts. Für Liebhaber des deutschen Altertums übertragen. Göttingen, Franz Wunder, 1900. XXIV, 78 S. 12°.

Heyne, Moritz: Fünf deutsche mittelalterliche Erzählungen in neuen Versen mit Bildern von Otto Meves. Berlin, Meyer und Wunder Heimatverlag, 1902. XVIII, 74 S. 12°.

Als ich vor Jahresfrist zum ersten Male die neue Ausgabe des Spielmannsbuches zur Hand nahm und entzückt darin blätterte, ahnte ich nicht, daß sein trefflicher Verfasser, der in voller körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische unter uns wandelte, so bald seinem Wirkungskreise und seinen Freunden entrissen werden sollte. Unerwartet rasch setzte der Tod einem Leben, ernstem Schaffen und edler Dichtung gewidmet, ein Ende.

Was die Freunde, was die Welt und insbesondere was Wissenschaft und Dichtung an Hertz verlieren, das hat Weltrich in warm empfundenen Worten zum Ausdruck gebracht. Von den zwei Abhandlungen seines Buches ist die erste der Wiederabdruck eines in den Münchener „Neuesten Nachrichten“ am 5., 7., 12. und 13. März 1902 veröffentlichten Nekrologs, hier vervollständigt durch biographische und bibliographische Angaben; die zweite, eine kritische Studie über „Bruder Rausch, ein Klostermärchen“, ist in der Hauptsache die Wiedergabe eines schon 1884 (17.—28. Mai) in der „Süddeutschen Presse“ gedruckten Artikels.

In jenem wendet sich der Verfasser zuerst gegen die mißbräuchliche Anwendung der Bezeichnung Münchener Dichterschule auf Hertz und andere in München lebende oder tätig gewesene Dichter. Dann charakterisiert er die lyrischen Dichtungen des jungen Hertz. Hieran reiht er eine Zusammenstellung aller wissenschaftlichen Arbeiten, die er verfaßte, um sogleich zu den aus ihnen erwachsenen epischen Dichtungen und Neubearbeitungen überzugehen, die er der Reihe nach würdigt. Den Schluß des Nekrologs bildet die Lebensskizze des Dichter-Gelehrten.

Ich glaube, Weltrich würde besser getan haben, wenn er die Ordnung umgekehrt und mit dem letzten Teil begonnen hätte. Jedenfalls will ich bei meinem Referat diesen Gang befolgen, indem ich zunächst aus dem Nekrolog die nachstehenden biographischen Einzelheiten entnehme.

Wilhelm Hertz, geboren am 24. September 1835 in Stuttgart als der Sohn des Handels- und Landschaftsgärtners Wilhelm Hertz, verlor seine Mutter, die Tochter des kgl. Revierförsters Pfizenmayer, bei der Geburt und wurde daher von der Mutter seines Vaters erzogen. Auch der Vater wurde

ihm bald entrissen. Zwei Jahre nach dessen Tode, 1843, trat er in die Stuttgarter Realanstalt ein, die er 1850 verließ, um sich auf dem Berkheimer Hof bei Stuttgart der Landwirtschaft zu widmen. Ein Semester lang genoß er theoretischen Unterricht in der Landwirtschaft an der polytechnischen Schule seiner Vaterstadt. Ostern 1855 sattelte er plötzlich um, besuchte das Gymnasium zu Stuttgart und verließ es 1855 mit dem Zeugnis der Reife. Nun studierte er sieben Semester in Tübingen, hörte u. a. den Philosophen Reif, die Ästhetiker Köstlin und Vischer, außerdem Teuffel, R. Roth, Moritz Rapp, Max Duncker, Adalbert von Keller (Deutsche Literaturgeschichte und Grammatik, Edda, Ulfilas, Nibelungenlied, Romans des sept Sages, Cid, Don Quijote u. s. w.) und W. L. Holland (Deutsche Mythologie, Decamerone). Durch letzteren bei Uhland eingeführt, wurde er von diesem zu germanistischen Studien ermuntert und wohl auch zu dichterischen Versuchen angeregt. Hertz promovierte 1858 mit einer Arbeit über „Die epischen Dichtungen der Engländer im Mittelalter" und wandte sich alsbald nach München, wo er sich dem unter dem Namen „Krokodil" bekannten Dichterkreise anschloß. Fast gleichzeitig, 1859, gab er einen Band Gedichte (lyrische und epische Dichtungen) heraus. Als in diesem Jahre die süddeutschen Staaten ihre Heere auf den Kriegsfuß stellten, wurde Hertz nach Stuttgart einberufen und bald darauf zum Leutnant im württembergischen Heere ernannt. Nach einigen Monaten beurlaubt, kehrte er wieder nach München zurück. Im folgenden Jahre unternahm er eine Studienreise nach England und Schottland, berührte auf der Heimreise auch Paris und siedelte 1861 zum dauernden Aufenthalt nach München über. Im Juni 1862 habilitierte er sich mit der ausgezeichneten Abhandlung „Der Werwolf" in der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität. Vorher schon waren die Dichtung „Lanzelot und Ginevra" (1860) und die Übersetzungen des Rolandliedes (1861) und der „Poetischen Erzählungen" der Marie de France (Mai 1862) erschienen. Mit jener Abhandlung und diesen Dichtungen bezw. Übersetzungen ist die ganze von Hertz in dichterischer und wissenschaftlicher Hinsicht einzuschlagende Richtung festgelegt. 1862/63 veröffentlichte Hertz die bereits 1860 zu Oxford vollendete Dichtung „Hugdietrichs Brautfahrt" und 1865 die Übersetzung der altfranzösischen reizenden Erzählung „Aucassin und Nicolette". Im Sommer 1865 machte er eine Reise zu Studienzwecken nach Südfrankreich und Italien. Vier Jahre später wurde er als außerordentlicher Professor für allgemeine und deutsche Literaturgeschichte an die neugegründete technische Hochschule zu München berufen, wo sich seine Vorlesungen hauptsächlich auf ältere deutsche Literaturgeschichte, deutsche Sprache und mittelhochdeutsche Interpretationsübungen erstreckten. In Kitty Kubasch, der Tochter eines deutsch-russischen Kaufmanns aus Odessa, fand Hertz 1873 eine verständnis- und gemütvolle Lebensgefährtin, mit der er in glücklichster Ehe lebte. Er wurde 1878 ordentlicher Professor, 1885 außerordentliches, 1890 ordentliches Mitglied der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. An der Seite einer liebenden, gleichgearteten Gattin,[1]) in einer Stellung,

[1]) Von ihr sind bei Gebrüder Kröner in Stuttgart zwei Sammlungen in einer der gediegenen Verlagsbuchhandlung würdigen wirklich prächtigen Ausstattung erschienen. „Buch

die vollkommen seinen Neigungen entsprach und ihm ein genügendes Auskommen sicherte, verehrt von einer Schar vertrauter Freunde, unter denen Paul Heyse und Franz von Lenbach besonders erwähnt seien, von eiserner Gesundheit und lebensfroh bis ins Alter, führte Herz ein wahrhaft beneidenswertes Dasein, bis der tückische Tod an seiner Türe pochte und ihn nach kurzer Krankheit, „ohne daß er die Gefahr, in der er schwebte, erkannte", am 7. Januar 1902 hinwegnahm.

„So ist denn", bemerkt Weltrich sehr richtig, „ein in seltenem Grade harmonisches Leben am 7. Januar zum Abschluß gekommen. Was aber zu dieser Wohlgestimmtheit nicht am wenigsten beitrug, ist der Umstand, daß Wilhelm Hertz keinen Zwiespalt von Neigung und äußerem Beruf zu erfahren hatte und daß die beiden Seiten seiner Begabung und Geistesrichtung, die dichterische und die wissenschaftliche, einander ergänzten."

Es gehört in der Tat zu den Seltenheiten, in einer Person einen großen Forscher und einen bedeutenden Dichter vereinigt zu sehen, aber noch seltener dürfte es sein, daß die eine Eigenschaft der anderen nicht hinderlich oder gar gefährlich geworden wäre. Zu diesen Ausnahmen gehörte Hertz. Er war einer der erfolgreichsten Forscher unter den Dichtern und einer der glücklichsten Dichter unter den Forschern. Dichtung und Forschung gingen eben bei ihm Hand in Hand.

Weltrich wird den Verdiensten des Dichters Hertz vollkommen gerecht. Er würdigt liebevoll seine lyrischen Erzeugnisse, bei denen er zwischen den Gedichten der Jugendzeit und denen des reiferen Alters wohl unterscheidet. In letzteren hebt er den philosophischen Zug, die monistische, auf Resignation gehende Weltanschauung des Dichters, die „mitunter eine materialistische Färbung annimmt", hervor. In den Jugendgedichten findet er „einen Drang nach Erdenlust", „ein dionysisches Erfassen der Lebensfreude". Zur Entschuldigung des stark sinnlichen Charakters dieser Jugendlyrik bemerkt Weltrich, daß „wenn das Irdisch-Stoffliche nicht immer von der künstlerischen Form ganz aufgezehrt ist, daß doch für das Schlüpfrige wie für das Frivole bei Hertz nirgends Raum ist". Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß die ganze Erotik bei Hertz nicht auf Erlebtem und Empfundenem beruht, sondern nur ein Spiel des Geistes, oder, wenn man will, eine von überquellendem Jugendgefühl getragene gegenstandslose Nachahmung der älteren Erotik ist; denn Hertz stand in der Jugend wie in späterer Zeit der Frauenwelt ganz unberührt gegenüber.

Ausführlicher betrachtet Weltrich die epischen Dichtungen und Nachdichtungen, in denen er mit Recht die Fülle und die Hauptstärke des Talentes von Hertz sieht. In „Hugdietrichs Brautfahrt", in „Lanzelot und Ginevra"

---

der Minne" (1889) betitelt sich die eine und bietet durch Sprüche, Lieder und Geschichten in Versen und Prosa, meistens aber erstere, eine geschmackvolle Auswahl von Gedanken über die Liebe und Ehe aus Dichtern aller Völker und Zeiten. Schon vorher (ohne Jahresangabe) waren die „Worte der Weisen", ein Spruchbuch zusammengesetzt „aus den schönsten und tiefsinnigsten Gedanken der Weltliteratur" erschienen. Dieses Buch verrät nicht nur wiederum eine im Sammeln recht glückliche Hand, sondern auch eine außerordentliche Belesenheit in der Weltliteratur und durch die beigegebenen Anmerkungen geradezu gelehrtes, in der antiken und orientalischen wie in der neueren Literatur gleich heimisches Wissen.

und „Heinrich von Schwaben“ erkennt er Jugendversuche, in denen bedeutenden Vorzügen noch einzelne Mängel gegenüberstehen. Den gereiften Meister zeige bereits das „Spielmannsbuch“; als das vollendetste im poetischen Schaffen des Dichters betrachtet er „Tristan“, „Parzival“ und „Bruder Rausch“. Weltrich bemerkt, daß auf den ersten Anblick in den epischen Dichtungen von Hertz eine mehr reproduktive als aus Eigenem schöpfende Fantasie zu walten scheine, daß es aber töricht wäre, deshalb den Dichter geringer einschätzen zu wollen. Er führt dann aus, wie groß die selbständige Tätigkeit des Dichters bei diesen Neubearbeitungen sei, die mehr auf eine freie, aber pietätvolle Bearbeitung als auf eine philologisch treue Übersetzung vom ersten bis zum letzten Wort bedacht gewesen sei.

Ich habe an allem dem nur das eine auszusetzen, daß Weltrich nicht scharf genug zwischen den selbständigen Dichtungen und den Neubearbeitungen scheidet und beide nicht getrennt behandelt. Was seine Ausführungen bei den einzelnen Dichtungen anbelangt, so finde ich sie im allgemeinen treffend. Es kann aber nicht verschwiegen werden, daß er in manchen Punkten mit seinen Anschauungen nicht durchdringen wird. Auf Einzelheiten möchte ich indes hier nicht eingehen.

Recht stiefmütterlich hat Weltrich die wissenschaftlichen Arbeiten von W. Hertz behandelt. Er fertigt sie, hauptsächlich die sprachliche Seite betonend, mit ein paar allgemeinen Bemerkungen ab. Es würde indes über den Raum und Rahmen einer Besprechung hinausgehen, wenn ich diese Lücke durch eine Betrachtung derselben im einzelnen ausfüllen wollte.

Sehr beachtenswert ist die zweite und größere Abhandlung (S. 41–92), die eine feinsinnige, ausführliche Inhaltsangabe und ästhetische Würdigung der epischen Dichtung „Bruder Rausch“ darbietet. Weltrich nimmt seinen Ausgangspunkt von dem alten Volksbuch, das der Dichtung zu Grunde liegt, von Hertz aber in durchaus freier Weise umgearbeitet worden ist. Weltrich stellt fest, daß „was Hertz überliefert fand, ihm nur die Anregung, man kann kaum sagen, den Rohstoff gegeben habe; denn etwa die Hälfte seiner zehn Gesänge ist aus völlig frei schaffender Fantasie (?) hervorgegangen, ist dem Stoffe nach eigene Erfindung und auch das übrige ist in jeder Zeile so ganz sein geistiges Eigentum, daß nicht etwa von einer Überarbeitung eines älteren literarischen Werkes, sondern nur von einer durchgreifenden Umdichtung der Sage, von einer Neudichtung gesprochen werden kann“. Er behandelt sodann einsichtsvoll das Gedicht Gesang für Gesang dem Inhalte nach, indem er zugleich überall der Absicht des Dichters nachgeht, den philosophischen Gehalt der Dichtung darlegt und uns ihre Vortrefflichkeit nach jeder Richtung vor Augen führt.

Daß Weltrich nicht einseitig für seinen Helden eingenommen ist, zeigt er deutlich dadurch, daß er betreffs des 8. und 9. Gesangs unumwunden einräumt, daß die dort geschilderten Abenteuer nicht ganz dem Geiste des Gegenstands gemäß sind, „daß der achte und neunte Gesang nicht als vollkommen organische, ebenbürtige, gefügige Glieder in der Kette der übrigen stehen und daß mit ihnen die Dichtung etwas sinkt“. „Mit gutem Grund wird Rausch,“ also führt Weltrich aus, „vom Land in die Stadt geführt,

von der Bauernwelt in die Kulturwelt. Und es ist ein höchst geistreicher Einfall des Dichters, daß dieses zarte, luftige Wesen der Mythe und Volksfantasie mit einem Repräsentanten des nüchternen Verstandes, des gelehrten Dünkels ... zusammentrifft. „Wenn aber der weise Doktor nun auseinandersetzt, daß Ägypten die Heimat der germanischen Mythen sei, daß Typhon dem Geiste, für den Rausch sich ausgebe, zu Grunde liege, so befinden wir uns plötzlich im Gebiete modern-wissenschaftlicher Polemik ... Dergleichen scheint mir gerade dieses Produkt ... nicht zu vertragen."

Am 9. Gesang, dessen vortreffliche Schilderung er übrigens preist, findet Weltrich es bedenklich, Rausch als studentischen Fuchs in roher betrunkener Studentengesellschaft darzustellen.

Hält sich Weltrich auf diese Weise, trotz seiner Begeisterung für Hertz, seinen Blick für eine unbefangene Betrachtung seiner Dichtungen ungetrübt, so verfällt er doch anderseits in mehrere kleine Irrtümer. So sind z. B. seine Angaben über das alte Volksbuch nicht durchweg richtig und bedürfen nach verschiedenen Seiten hin der Ergänzung. Er kannte eben nur die Arbeit O. Schades über dasselbe, diejenige von Chr. Brunn (1868) und der Aufsatz v. H. Anz (1897) (im Euphorion IV, 756—772) sind ihm unbekannt geblieben. Ferner zeigt er sich nicht genügend vertraut mit der deutschen Sage, sonst würde er nicht, wie wir oben sahen, von den späteren Abenteuern behauptet haben, daß sie „aus völlig frei schaffender Fantasie hervorgegangen" und „dem Stoffe nach eigene Erfindung" seien. Der in der Sagenkunde wie wenige bewanderte Dichter steht überall in seinem Gedicht unter ihrem Einfluß. Nicht nur in der Gestaltung des Elben Rausch, sondern auch in einzelnen Abenteuern. So wurde der Gedanke, Rausch als Wechselbalg im Försterhause auftreten zu lassen (6. Gesang) durch zahllose Sagen ähnlicher Art eingegeben.[1]) Das siebte Abenteuer zerfällt in zwei Bestand-

[1]) Hertz erzählt nämlich, daß Rausch zum Hause eines Försters kommt, dessen Weib „bestellt das Haus, Indes im Korb am Gartenhag Ihr schöner Junge schlummernd lag". Rauschs Ähnlichkeit mit dem Kind gibt ihm einen Schelmenstreich ein. Neben dem Försterhaus steht das Haus des Pfarrers, der mit der Försterin auf einem mehr als nachbarschaftlichem Fuße steht. Dorthin schleppt Rausch den Knaben „in des Pfaffen Bette, Und legt sich an des Knaben Stätte". Der Priester entdeckt und erkennt das Kind und trägt es, im Glauben, es handle sich um eine Neckerei der Nachbarin, zu ihr zurück. Die Ankunft des wahren Kindes führt zur Erkennung des „Wechselbalgs". Der Geistliche rät der Mutter als Mittel, um „den Feind mit List zum Sprechen zu bringen", Bier in Eierschalen zu brauen. Die Försterin tut dies. Rausch sieht „mit großen Augen zu Und brummte mit .. Staunen:

Nun bin ich doch so alt, so alt, Und hab' mein Tage nicht geschaut,
Viel älter als der Westerwald Daß man das Bier in Eiern braut.

Jetzt fallen der Pfarrer und die Försterin über Rausch her mit Besenstiel und Kunkelstock und zerbläuen ihn, bis er entflieht.

Zu dieser Erzählung benutzte Hertz wahrscheinlich ein irisches Märchen, das von den Brüdern Grimm verdeutschte sechste (Irische Elfenmärchen. Übers. von den Brüdern Grimm Lp. 1826 S. 35) „Die Brauerei von Eierschalen". In diesem wird der Frau Sullivan an Stelle ihres Kindes ein Wechselbalg gesetzt, der bei aller Häßlichkeit „eine bestimmte Ähnlichkeit mit ihrem eigenen Kinde hatte". Da wird ihr von einer weisen Frau geraten, vor den Augen des Wechselbalges Eierschalen in einen Kessel siedenden Wassers zu werfen. „Das Kind lag zum Erstaunen still ... jetzt ... riß es die Augen auf" und fragte, zum ersten Male sprechend, was sie beginne und als es erfahren, daß sie „Eierschalen braue", rief es aus: „ich bin funfzehen

teile, die beide in der Sage nachweisbar sind: die Unterstützung des Liebespaars, das den Vater des Mädchens gegen sich hat, findet sich u. a. in J. G. Wolf „Niederländische Sagen" No. 476 (Das hilfreiche Kabautermanneken) mit dem Unterschiede indes, daß die dem Burschen gestellte Aufgabe nicht das Urbarmachen eines großen Heidelandes in einer Nacht, sondern die Vorlage von 1000 Gulden ist. Nebenbei bemerkt, entspricht das Kaboutermanneken in der roten Kleidung und dem roten Mützchen, sowie in der Körpergröße ganz dem Elben bei Hertz. Der zweite Teil des Abenteuers, der böse dem Kobold gespielte Streich (Durchsägung des Ahornbaums etc.) ist Grimms „Deutschen Sagen" No. 148 „Die Zwerge auf dem Baume" oder dem danach gefertigten gleichnamigen Gedichte von Kopisch („Sonst wimmelte das Haslital") entlehnt. Die Idee vom Feuermännchen im 10. Gesang ist gleichfalls altes Sagengut, z. B. Grimm No. 284 und Wolf No. 261. Die Schilderung des wütenden Heeres im gleichen Gesang beruht offenbar auf dem Schwank des Hans Sachs „Das wuetent heer der kleinen dieb" (1539) (Goetzes Ausgabe der Fabeln und Schwänke No. 51, Bd. I, 155).

Diese Ausstellungen wollen den Wert der auf gründlichster Vertrautheit mit der Schaffensweise des Dichters beruhenden Abhandlung nicht schmälern und ich kann von ihr nicht scheiden, ohne der schönen Darstellung ein Wort der Anerkennung auszusprechen.

Das Spielmannsbuch, zu dem ich mich jetzt wende, ist eine Sammlung mittelalterlicher, mit einer Ausnahme, altfranzösischer gereimter Erzählungen, die Hertz zusammenstellte und in neudeutsche Verse frei übertrug. In der ersten (1886) Paul Heyse gewidmeten Ausgabe[1]) hatte sich Hertz folgendermaßen kurz in der Vorrede (S. LXXXVII) darüber geäußert: „Ich habe in den folgenden Blättern ein Spielmannsbuch zusammengestellt, wie es etwa ein normannischer Parleor des dreizehnten Jahrhunderts bei sich führen mochte. Die einzelnen Novellen sind nicht nach der Chronologie, sondern nach der Art der behandelten Gegenstände geordnet. Den Reigen eröffnen die Feen- und Elbensagen, unter denen „Herr Orfeo" wegen seiner literargeschichtlichen Einleitung voransteht. Dann folgen andere Lais, Legende und Fableau, und den Schluß bildet ein kleiner „Roman".

Die in der ersten Ausgabe gebrachten Gedichte waren nachstehende: 1. „Herr Orfeo", nach dem mittelenglischen Lai Sir Orfeo, das seiner-

---

hundert Jahre auf der Welt und habe niemals gesehen, daß man Eierschalen braut." Der Schluß des Märchens weicht von Hertz ab. Den Zug, den Wechselbalg mit Prügeln zu vertreiben, konnte er im nächsten Märchen „Der Wechselbalg" (S. 39 ff.) finden, wo einer Frau in ähnlicher Lage geraten wird, „auf den Elfen loszuhauen und zu peitschen ohne Barmherzigkeit". Die oben zitierten Verse „Nun bin ich doch so alt usw." hat Hertz offenbar der nahe verwandten Erzählung in Grimm, Kinder- und Hausmärchen 39, III entnommen, wo eine Mutter vor dem Wechselbalg in der Küche Eierschalen kocht, der alsbald ausruft:

nun bin ich so alt
wie der Westerwald
und hab nicht gesehen, daß jemand in Schalen kocht.

Was das Verhältnis zwischen Försterin und Pfarrer anbelangt, so hat Weltrich (S. 79) bereits richtig bemerkt, daß ähnliches sich im englischen Bruder Rausch finde.

[1]) Stuttgart, Druck und Verlag von Gebrüder Kröner (LXXXVIII und 370 Seiten).

seits nur eine Übersetzung eines französischen Lay d'Orfey war, 2. „Lanval", 3. „Iwonek" — beide Lais von Marie de France —, 4. „Guingamor", 5. „Tydorel" — beide von unbekannten Verfassern, das erste vielleicht von Marie —, 6. „Die beiden Liebenden", nach dem Lai des deus amanz, 7. „Frene", nach dem Lai del Freisne, 8. „Eliduc" — die drei letzten wieder von Marie de France —, 9. „Der bunte Zelter", nach dem Lai du vair palefroi von Huon le Roy, 10. „Der Ritter mit dem Fäßlein", nach dem Chevalier au barisel eines Unbekannten, 11. „Der Tänzer unsrer lieben Frau", nach dem von W. Förster herausgegebenen Gedicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts Del tumbeor Nostre-Dame, 12. „Der arme Schüler", nach dem Fableau Le povre Clerc, 13. „Sankt Peter und der Spielmann", nach dem Gedichte De Saint Pierre et du Jongleur, 14. „Aucassin und Nicolette", nach dem bekannten altfranzösischen Roman.

Den größten Teil dieser Dichtungen hatte Hertz schon vorher veröffentlicht: die fünf Lais der Marie de France in seiner 1862 erschienenen Übersetzung der poetischen Erzählungen dieser Dichterin, Aucassin und Nicolette in einer eigenen Ausgabe 1865, andere Gedichte in Zeitschriften.[1]) Die Übersetzungen älteren Datums, die Erzählungen der Marie de France und Aucassin, hatte Hertz für das Spielmannsbuch an zahlreichen Stellen erheblich umgearbeitet und entschieden verbessert. Über sein Übersetzungsverfahren im allgemeinen sprach sich Hertz in der Vorrede des Spielmannsbuches folgendermaßen aus: „Ich habe an meinen Vorlagen mit schonender Hand manches gekürzt und vereinfacht, auch wohl da und dort ein Licht aufgetragen; doch wird der Kenner finden, daß ich im ganzen den Originalen treu gefolgt bin. Nur im „Bunten Zelter" und noch mehr im „Tänzer unsrer lieben Frau", wo wörtliche Wiedergabe geradezu ein Unrecht gegen den redseligen alten Dichter gewesen wäre, habe ich von jener größeren Freiheit Gebrauch gemacht, welche ein mittelalterlicher Übersetzer unbedenklich für sich zu beanspruchen pflegte." Man kann Hertz nur Recht geben; seine Erneuerungen haben durch das von ihm beobachtete Verfahren eine Gestalt gewonnen, die ihnen bei modernen Lesern vollen Erfolg sichern mußte.

Eine der Übersetzung vorangehende ausführliche Einleitung enthielt drei Aufsätze, wovon der erste über die Spielleute im Mittelalter, der zweite über die ältesten französischen Novellen und der dritte über die bretonischen Feen handelte. Boten schon diese eine völlig orientierende, durchaus zuverlässige und anschauliche Betrachtung über die fahrenden Sänger, ihr Wirken und Treiben und ihre Dichtung nach allen Seiten, so brachten die Anmerkungen des Anhangs, nicht nur die wissenschaftlichen Belege zu den in den Abhandlungen ausgesprochenen Anschauungen, sondern auch in der

[1]) Guingamor in „Nord und Süd", Bd. 35 (1885), S. 194–200. – Tydorel ibid. S. 200–205. – Herr Orfeo in der Zeitschrift „Vom Fels zum Meer", Bd. VII (1884), S. 18—20. – Der arme Schüler in der „Deutschen Wochenschrift" 1884 No. 40. — Der Tänzer unsrer lieben Frau in der „Münchn. Bunten Mappe" 1884, S. 59–60 St. Peter und der Spielmann ibid. 1885, S. 6–12. – Der bunte Zelter in der „Gartenlaube" 1885, S. 136–139.

Gestalt von Erläuterungen zu den Gedichten, eine Fülle literar- und kulturgeschichtlichen Materials.

In der neuen „verbesserten und vermehrten" Auflage finden wir zunächst die Zahl der Gedichte um zwei vermehrt. Es sind hinzugekommen: Aristoteles nach Li lai d'Aristotle des altfranzösischen Dichters Henri d'Andeli und der Sperber nach dem Lay de l'espervier eines unbekannten französischen Dichters aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts.

Diese beiden neuen Übersetzungen [1]) teilen die Vorzüge der vierzehn älteren, die Vorzüge aller Erneuerungen und Nachdichtungen von Hertz. Ich weiß keinen zweiten Dichter, der sich so in die Verhältnisse, in den Geist, in die Dichtung des Mittelalters hineingelebt hat, wie Hertz, keinen, der mit solch sinnigem Verständnis, mit solch feinem Empfinden die Spielmanns- wie die Ritterdichtung für den Geschmack unserer Zeit erneuert hat, ohne der herrlichen Blüte ferner Tage wehe zu tun, ohne ihr das mittelalterliche Kolorit zu rauben. Befreit von allem störenden Beiwerk, von unverständlichen Anspielungen, von Härten oder verletzenden Stellen, von ermüdenden Längen, von schwächlichen Stellen, kurz alles auf das dichterisch Bedeutende zurückgeführt, dieses aber im Ausdruck in der glücklichsten Weise wiedergegeben, gehen diese Nachdichtungen in ihrer Wirkung noch tiefer als die Originale. Nicht wenig tragen dazu das trefflich gewählte, die Eintönigkeit ausschließende Versmaß, die anmutigen, klangvollen Verse, die edle klassische Sprache bei. Man kann es dreist sagen, diese Sprossen des Mittelalters haben durch den Zauberstab des modernen Meisters eine Farbenpracht, einen Schmelz, einen Duft erlangt, den sie früher nicht besaßen.

Obwohl Hertz allen Tonarten der Dichtung, der ernsten und rührenden, wie der scherzhaften gewachsen ist, so möchte ich doch im Spielmannsbuch die Palme jenen Erneuerungen reichen, wo er, wie z. B. im St. Peter und der Spielmann, den Schalk hervorkehren kann. Dieses Gedicht ist eine Perle des köstlichsten Humors.[2])

Wie die Übersetzungen, so haben auch die wissenschaftlichen Beigaben Bereicherung erfahren. Nur der Aufsatz über die bretonischen Feen blieb unverändert, an den beiden andern hat der Verfasser mancherlei ergänzt. In der lehrreichen und reizenden Schilderung des Treibens der fahrenden Sänger fügte er bald eine kurze charakteristische Stelle ein, sei es, daß ihn (S. 8) nachträglich bekannt gewordene bildliche Darstellungen aus dem Leben der Spielleute, sei es, daß ihn (S. 5, 9, 19, 27 u. s. w.) Äußerungen mittelalterlicher Dichter, auf die ihn seine fortgesetzte Lektüre führte, dazu veranlassen, bald bringt er größere Ergänzungen, so z. B. S. 14 über das Würfelspiel der Spielleute, S. 26 über ihre Stellungen im Dienste großer Herren, S. 35 über die Verkleidung der Vornehmen als Spielleute, S. 38 über die Beteiligung des Adels an der Spielmannskunst und S. 42 über die Spielmannszünfte.

Zu dem Aufsatz über die ältesten französischen Novellen, in welchem

[1]) Schon vorher erschienen in E. Franzos' „Deutscher Dichtung", Der Sperber im Bd. II, S. 168—170, Aristoteles im Bd. III, S. 278—281.

[2]) Bekanntlich hat Siegfried Wagner diese Hertzische Neudichtung schon 1899 in seinem musikalischen Lustspiel „Der Bärenhäuter" prächtig verwertet. (Anm. d. Red.)

über die keltischen Lais, ihre Melodien, ihren Vortrag, sodann über die von ihnen hervorgerufenen französischen Lais, ihre Verbreitung, ihre Dichter, ihre Stoffe und über die nahe verwandten Fableaux und Dits sowie mit ein paar Worten über die Contes dévots gehandelt wird, sind nur zwei Stellen hinzugekommen: die erste (S. 46) betrifft die Bezeichnung Lays bretons und berührt die Frage, ob das Attribut hier in seinem engeren Sinne (von der Bretagne kommend) oder in seinem weiteren (von den alten Briten im allgemeinen herrührend) aufzufassen sei, d. h. ob die Lais bei den Festlandkelten allein aufgekommen seien, oder ob auch die der Inseln daran beteiligt waren. Hertz lehnte es vorsichtigerweise ab, in der heiklen Frage Stellung zu nehmen und bemerkt humorvoll: „Ob und welchen Anteil jedoch die Inselkelten an der Pflege der Lais hatten, darüber ist unter den Gelehrten ein lebhafter Streit entbrannt, der zuweilen in seinem Berserkergrimm an den ‚Kampf um der Nibelunge Hort' in den fünfziger Jahren erinnert." In der zweiten Stelle (S. 48) adoptiert Hertz die Ansicht Bédiers „daß auch schon der keltische Spielmann die aventure in Prosa erzählt habe, bevor er sein lai anstimmte." „Die Prosaerzählung geht überhaupt dem Versepos voran." Ich für meinen Teil bin von der Richtigkeit dieser Anschauung noch nicht ganz durchdrungen.

Eine Fundgrube gelehrten Wissens sind die 137 Seiten des Anhangs, welche die Anmerkungen zu der Einleitung und den Kommentar zu den Dichtungen enthalten. Hertz verzeichnete darin nicht nur in der sorgfältigsten und gewissenhaftesten Weise die Literatur zu den behandelten Thematen und den einzelnen Dichtungen, sondern er gab auch zu den letzteren stoffgeschichtliche Nachweise und sprachliche, literar-, sagen- und kulturgeschichtliche, historische und geographische Erläuterungen, die eine erstaunliche Belesenheit bekunden, eine Eigenschaft übrigens, die wir schon in den frühesten gelehrten Arbeiten des Verfassers, so z. B. in der Untersuchung über den „Werwolf" und in der „Deutschen Sage im Elsaß" finden.

In diesen Anmerkungen zeigt sich am deutlichsten, wie unablässig Hertz in der Zeit zwischen der ersten und zweiten Ausgabe des Spielmannsbuches bemüht war, seine Forschung zu ergänzen und zu erweitern. Schon äußerlich ist das erkenntlich. So sind z. B. die Noten zu Herr Orfeo von 3 auf 11 Seiten, die zu Lanval von 6 auf 10, die zu Guingamor von 1 auf 7 angewachsen. In den Noten zu Sir Orfeo sind (S. 359 ff.) interessante Bemerkungen über die Rolle der Bäume (Elbenbäume) in den Feensagen, über die Entführungen durch Geister (S. 361 ff.), über das Landschaftsideal des Mittelalters (S. 364 ff.), über das Schweigen der Geister Verstorbener (S. 365 ff.) hinzugekommen; zu Lanval (S. 376 ff.) Ausführungen über das weibliche Schönheitsideal des Mittelalters, zu Guingamor verschiedene Notizen zur Elbenmythologie, zu Tydorel (S. 393) Belege über die Schlaflosigkeit elbischer Wesen, zum Armen Schüler stoffgeschichtliche Ergänzungen (S. 425–428, 430); bei Aucassin sind die Angaben über das Männerkindbett bei den verschiedenen Völkern um mehr als das Dreifache erweitert worden (S. 441–449) u. dgl. m.

So muß denn das sorgfältig durchgesehene, vermehrte und verbesserte

Spielmannsbuch die Bewunderung der Kenner und das Entzücken der Freunde mittelalterlicher Dichtung erregen. Man wird es immer wieder zur Hand nehmen um sich an seiner anmutigen Dichtung zu laben und sich durch seine wissenschaftlichen Beigaben zu belehren.

Hertz war ein solch vorsichtiger und weitausblickender Forscher, er beherrschte die von ihm behandelten Stoffe derart, daß es äußerst schwer ist, Nachträge oder Berichtigungen zu seinen Ausführungen und Nachweisen zu bringen. Man muß hierzu scharfe Umschau halten und weit ausholen und dann bleibt es oft zweifelhaft, ob nicht Hertz irgend eine Beziehung, eine Parallele absichtlich weggelassen habe. Unter diesem Gesichtspunkte füge ich hier ein paar bescheidene Bemerkungen bei, die mehr oder weniger mit den betrachteten Gegenständen zusammenhängen.

Hertz hat mit großem Fleiß Stellen bei mittelalterlichen Dichtern zusammengetragen, die auf die Spielleute und ihr Treiben Bezug haben. Vollständigkeit strebte er indes nicht an, und es bleibt daher in der Sache noch viel zu tun übrig. Vielleicht verlohnt es sich, in einer besonderen Arbeit alles zu sammeln, was im Mittelalter bei Schriftstellern über Spielleute und ihre Kunst geäußert wurde. Dann wird man wohl auch nicht das XVII. Kapitel im IV. Buche der im 13. Jahrhundert verfaßten Mensa philosophica[1]) vergessen, das „de histrionibus“ handelt. Die hier erzählten Schwänke sind charakteristisch für den schlagenden derben Witz,[2]) das clownartige Wesen,[3]) die Bettelarmut[4]) und das freche Auftreten der Fahrenden.[5])

Unter der Literatur über die Feen hätte vielleicht noch Dobeneck Des deutschen Mittelalters Volksglauben (Berlin 1815), herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von Jean Paul, sowie Mythologie der Feen und Elfen etc. aus dem Englischen (des Thomas Keightley)[6]) von O. L. B. Wolff (Weimar 1828) und Brüder Grimm, Irische Elfenmärchen

---

[1]) Dieses unzählige Male im 15. Jahrhundert gedruckte Büchlein wurde wiederholt dem Heidelberger Humanisten Jodocus Gallus zugeschrieben. Ich werde an anderer Stelle die Unhaltbarkeit dieser Annahme nachweisen. [2]) Hier ein Beispiel: Quidam alius (histrio) orta tempestate cum pr(a)eciperetur vt quilibet rem magis ponderosam proiiceret in mare, ipse vxorem suam proiecit: dicens se nunquam rem tam ponderosam habuisse. [3]) Die Mensa philosophica erzählt: Quidam histrio infirmus, hortante sacerdole vt conderet testamentum ait libenter. Ego nihil habeo nisi duos equos quos do baronibus et militibus terre. Et cum sacerdos inquireret, quare non daret pauperibus, respondit, vos pr(a)edicatis nobis quod debemus esse imitatores Dei. Deus autem bona mundi dedit illis et non pauperibus et ideo sequor illum et facio similiter. [4]) Hierüber bringt die Mensa philosophica folgendes: Quidam histrio videns latrones in domo sua dixit: nescio quid vos hic potestis inuenire in nocte, cum ego nihil inuenire possim claro die. [5]) Nachstehende Erzählung ist dafür charakteristisch: Cum quidam histrio contra nobilem quendam multa opprobria yronice dixisset, ita, quod illi suspendium minaretur, vbicumque cum apprehenderet, tandem a suis comprehensus, dixit: Domine, ego video quod not restat nisi mori, quod satis merui, sed faciatis vnam petitionem solam, quae semper melius proderit animae meae. Qui victus precibus circumstantium concessit petitionem fiendam. Tunc ille ait, peto Domine, quando nunc sum suspensus, vt tribus diebus immediate sequentibus de mane ieiuno stomacho veniatis, et osculemini nuda posteria mea. Ait Miles: diabolus suspendat te, et osculetur, et sic euasit. [6]) Die englische Ausgabe des Werkes „The Fairy Mythology“, von der ich noch „a new edition“ von 1892 zitiert finde – natürlich nicht vom Verfasser besorgt – ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

wegen der Einleitung) eine Stelle verdient. Wenn diese Bücher heute auch als veraltet angesehen werden, so enthalten sie doch gar manchen nützlichen Wink.

Der Feenglaube des Mittelalters bietet noch viele Punkte, die sehr der Aufhellung bedürfen und die er, wie ich glaube, nur durch die vergleichende Mythologie finden kann. Hertz hat bei den bretonischen Feen drei Gattungen unterschieden, von denen die ersten mit den germanischen Elben identisch sind, die zweiten, riesenhafte Gestalten (Margots), den Riesen der germanischen Mythe entsprechen, die dritten, die eigentlichen Feen (die Feinen) von ihm als Wald- und Quellfrauen, als Schicksals- und Geburtsgöttinnen betrachtet werden. Ob man nicht einen Schritt weiter gehen und wie bei den Griechen und Römern noch schärfer zwischen den einzelnen verwandten mythischen Gestalten unterscheiden und Waldfrauen, Bergfräulein (die Saligen der Alpen), Quelljungfrauen, Sumpfwesen (Irrlichter) u. s. w. auseinander halten muß? Ich möchte das den Mythologen überlassend nur bemerken, daß auch bei den Juden im Mittelalter ähnliche mythische Vorstellungen vorhanden gewesen zu sein scheinen. Das oben erwähnte Buch von Keightley-Wolff enthält drei jüdische Märchen — wahrscheinlich gibt es deren noch mehr —, die das deutlich erkennen lassen. Es ist darin von Mazikin (Mazikim), von elb- oder feenartigen Wesen die Rede, die Keightley auf das Zeugnis eines Juden aus Marokko (Moses Edrehi) mit den Schedim des Talmuds und den Dschinns der Araber identifizieren wollte, wohl mit Unrecht, wie sich deutlich aus den Märchen selbst ergibt. In einem derselben, „Der Muhel“ betitelt, gelangte ein reicher geiziger Jude in das Land der Mazikin, im Innern eines Berges gelegen, dessen Zugang ein ungeheurer Stein versperrt, den 500 Menschen nicht aufheben können, den ein Mazik aber mit einer Hand aufhebt. Im Innern des Berges ist eine große Stadt mit schönen Gärten, „wo viel Licht und Musik und großer Tanz von Männern und Frauen war“. Der Jude wird von einer Frau, einem von den Mazikin geraubten Menschenkind, ermahnt, nichts zu genießen, „denn“, sagt sie, „wenn du etwas von ihren Sachen genießest, so wirst du wie sie werden und hier bleiben müssen“. Einer der Mazikin gesteht dem Juden: „Wisse, daß ich der Herr bin über die Herzen der Menschen, die niemals Gutes tun“ u. s. w. Schließlich mußte der Jude die Augen schließen „und befand sich augenblicklich bei den Seinen“.[1]) In einem andern Märchen „Die gebrochenen Eide“ heiratet ein Mensch gar die Tochter des Königs der Mazikin, und diese Prinzessin wird geschildert als ein Wesen „voll seltener Schönheit“. Kurz man findet in diesem Märchen Züge, die die Verwandtschaft der Mazikin mit den Feen klar erweisen.

Man gestatte mir nur noch ein paar Notizen zu den Anmerkungen.

Zu S. 354 A 205 (Motiv: Verlocken von Sterblichen durch Wild, das feenhafte Wesen aussenden) ist noch Benfey Pantschatantra I, 257 heran-

---

[1]) Die gleiche Erzählung hat A. Tendlau im Buch der Sagen und Legenden etc. (Stuttgart 1842) S. 136–149 unter dem Titel „Der Kamzen“ (Geizhals) in Reime gebracht, aber mit zahlreichen und, wie es mir scheint, willkürlichen Abänderungen charakteristischer Einzelheiten. Die Darstellung des Marokkaners macht mir den Eindruck getreuerer Wiedergabe des Originals. Als solches bezeichnet Tendlau (S. 251) das Buch Kaw Hajaschar.

zuziehen, wo, aus Mahâbhârata III, 13145 ff. entnommen, ähnliches von König Parikschit erzählt wird. — Zu dem an gleicher Stelle erwähnten Gedicht von dem hochmütigen Grafen Balduin von Flandern, der eine ihm unterwegs begegnende unbekannte Schöne heiratet, die ein heiliger Eremit später zwingt, sich als gefallenen Engel zu erkennen zu geben und die Flucht zu ergreifen, findet sich eine verwandte Erzählung bei Benfey Pantschatantra S. 256. Im übrigen sei noch auf Dobeneck S. 28—37 und Dunlop-Liebrecht S. 479—480 verwiesen. — Zu S. 397: Das Lai de Lanval ist von Legrand d'Aussy in Prosa nacherzählt: Fabliaux I (Ausg. P. 1829), S. 165 ff., hiernach bei Dobeneck S. 2. — Verwandte Züge mit Lanval zeigt das Fablet von der Chatelaine de Vergy sowie die darauf beruhenden Novellen im Heptameron (70), Bandello IV, 6 und die Comedia von Lope de Vega El Perseguido (die nach letzterem gearbeitet ist). Hier wie dort erfreut sich ein Ritter der Gunst einer hohen Dame, der er Verschwiegenheit geloben mußte, hier wie dort wirft die Landesherrin ihre Augen auf den schmucken Ritter, und als er sich spröde erweist, setzt sie ihm so lange zu, bis er sein Geheimnis verrät. Hier wie dort wird von der erbosten Fürstin der Gemahl auf den Ritter gehetzt. Man möchte fast glauben, daß es sich um eine und dieselbe Erzählung handelt, nur daß in der jüngeren alles Märchenhafte beseitigt und daher der Ausgang ein tragischer geworden sei. — Wenn S. 392 von den Sprößlingen eine Verbindung zwischen Menschen und Dämonen behauptet wird, daß sie irgend ein ungeheuerliches Abzeichen haben, so könnte noch auf das Gedicht Das Meerwunder im Heldenbuch Kaspars von der Rön und auf dessen Nachahmung durch Hans Sachs verwiesen werden. — Zu S. 406: Das Lai d'Eliduc ist in deutscher Prosa nacherzählt im Märchenschatz von O. L. B. Wolff I, 38—71. — Zu der Geschichte vom Wiesel und dem wiederbelebenden Kraut in Eliduc hatte bereits Reinhold Köhler in der Einleitung zu Warnckes Ausgabe der Lais de Marie de France (S. CIV—CVIII) zahlreiche stoffgeschichtliche Nachweise gegeben. Hertz hat ein paar weitere beigesteuert und u. a. auf den Talmud verwiesen, wo es ein Edelstein ist, mit dem eine Schlange ihre tote Gefährtin ins Leben zurückruft. Ich möchte hier ergänzend bemerken, daß sich ein Kraut als wiederbelebendes Mittel auch im Talmud bezw. Midrasch findet. J. Landsberger in seiner Ausgabe der Fabeln des Sophos (Posen 1849) erzählt (S. LXIV) folgendes: „Ein Mann, der einst von Babylon nach Palästina reiste, setzte sich unterwegs nieder, um auszuruhen. Da erblickte er zwei Vögel, die mit einander stritten, von denen der eine den anderen im Kampfe tötete. Der Sieger — oder ein anderer Vogel — brachte hierauf ein Kraut herbei, das er auf den Toten legte, wodurch dieser wieder auflebte. Der Mann sprach nun: ich will von diesem Kraut nehmen und mit ihm die Toten in Palästina zu neuem Leben erwecken u. s. w.“ Landsberger gibt als Quellen an: Levit. rab. 22, Koheleth rab. 5, 8, Jalkut Koheleth 972. Der gleiche Gewährsmann sagt (ibid. S. LXVII): „Der Talmud macht (Baba bathra 74 b) ein Kraut namhaft, das auf die getrennten Teile eines Körpers gelegt, diese wieder zu einem Ganzen verwachsen lasse.“ — Eine bisher noch nicht genannte interessante Parallele bietet J. Gast in seinen Convivales Sermones III,

40 (Ausg. 1554) unter dem Titel „De duobus militibus fabula“. In dieser Fabel treffen zwei Soldaten unterwegs eine Schlange, die sie in viele Teile zerschneiden. „Serpẽs herba quadā inventa sanatur, et partes amputatae pulchre coadanātur. se mox in aquā prouoluit et ad ripam alteram enatat, stupendibus militibus.“ Sogleich bemächtigen sie sich des Krautes und der eine schneidet nach vorausgegangenem kleineren Versuch den Kopf des Gefährten mit dessen Einwilligung ab und setzt ihn wieder auf – aber leider verkehrt. „Sic bonus miles a tergo habuit oculos et os, a fronte uero synciput.“ — Dem Conte dévot Der Ritter mit dem Fäßlein kommt in der Idee die Dichtung von Thomas Moore „Paradise and the Peri“ (1817) nahe. Wie dort eine einzige Reueträne des großen Sünders das Fäßlein füllt, das er an keiner Quelle hatte füllen können, so verschaffte hier die Reueträne eines Bösewichts, die eine Peri auffängt, ihr die Rückkehr zum Paradiese, das ihr nur unter der Bedingung offen stand, daß sie zur Himmelspforte jene Gabe bringe: „that is most dear to heaven.“ Die Reueträne der Sünder – das ist der beiden Dichtungen gemeinsame Gedanke — ist in den Augen Gottes die herrlichste Gabe. Auch die Schilderung der Sünder in der alten und in der modernen Dichtung ist nahezu die gleiche:

Conte dévot: Von Haß entbrannte
Sein Herz, das kein Erbarmen kannte . . .
Er lag am Weg im Hinterhalt
Und schlug den Wandrer tot im Wald . . .
Kein Klausner, der im Frieden wohnt,
Kein Mönch, kein Priester ward verschont . . .
Den Frau'n und Mägdlein rings im Lande,
Den Witwen tat er Schmach und Schande.

Moore: . . . never yet hath day-beam burn'd
Upon a brow more fierce than that . . .
In which the Peri's eye could read
Dark tales of many a ruthless deed;
The ruin'd maid – the shrine profan'd,
Oaths broken — and the threshold stain'd
With blood of guests.

S. 387 erwähnt Hertz den „aus dem Lande der Unsterblichkeit kommenden Ritter Senno“ im italienischen Volkslied, „der, sobald sein Fuß die Erde berührt, stirbt. Gemeint ist damit der Cavaliere Senso (Ritter Wahn), der Held eines alten Volksepos „Trattato della superbia e morte di Senso“, neuerdings herausgegeben von D'Ancona (Poemetti popolari italiani 1889) und mit ausführlichen, äußerst interessanten stoffgeschichtlichen Nachweisen von dem unvergleichlichen Reinhold Köhler versehen. Diese Nachweise finden sich in der deutschen Niederschrift des Verfassers im II. Bande seiner „Kleineren Schriften“ S. 406–435 und auf sie sei zur Ergänzung betreffs des Themas hier verwiesen. – Zum Fableau „Der arme Schüler“ (S. 423): Das Gedicht ist von Legrand in Prosa nacherzählt (IV, 55) und von Imbert in moderne französische Verse gebracht worden. Schön behandelt, aber frei-

lich nicht erschöpft, richtiger nicht erschöpfen wollen, hat Hertz die Stoffgeschichte, zu der übrigens von vielen Sammlern (von der Hagen, Dunlop-Liebrecht, Heinrich Kurz, A. v. Weilen, Bedier und besonders von Bolte) Material zusammengetragen wurde. Ich möchte nur nachtragen, daß in Spanien außer Cervantes und Calderon noch andere, so z. B. Gaspar Zavaleta y Zamora in einem Sainete El Soldado exorcista und ein Anonymus in dem Sainete El Molinero den Stoff dramatisiert haben. — Aucassin und Nicolette (S. 434) wurde in englische Verse übertragen von G. L. Way in Fabliaux or Tales etc. (London 1815) I, 5—48.

In einem weiten Abstand von Hertz bewegen sich die offenbar von ihm angeregten beiden Büchlein von Moritz Heyne.

In den Spielmannsgedichten übertrug er 6 gereimte lateinische Schwänke des 10. Jahrhunderts, wovon 5, nämlich Unibos (Gevatter Einochs), Sacerdos et Lupus (Priester und Wolf), Heriger, Alveradae Asina (Alfrads Eselin) und Gallus et Vulpes bereits von Grimm und Schmeller in den Lateinischen Gedichten des X. und XI. Jahrhunderts und eines, der Leich im Modus Liebine (Der Sang von Liebo = Das Schneekind), bei Du Méril Poésies antiques, in Haupts Zsch. XIV, 472, in Müllenhoff und Scherers Denkmälern u. s. w. abgedruckt sind. In seiner Übersetzung folgt Heyne seiner Vorlage Strofe für Strofe, indem er bald ziemlich genau, bald freier überträgt. Im 1., 2. und 6. Gedicht benützt er, wie seine Vorlagen, 8silbige paarweise gereimte Jamben, im 3. und 4. ersetzt er den Versus Adonius der Originale durch zwei Daktylen. Im 5. Gedicht, im Sang von Liebo, versucht er das Versmaß des lateinischen Originals nachzuahmen, was indes modernen Ohren kaum zusagen dürfte. Im ganzen ist Heyne die Übersetzung geglückt. Die Verse lesen sich fließend, wenn man vielleicht auch gewünscht hätte, daß er etwas mehr Abwechslung, namentlich in das lange Gedicht von Einochs gebracht hätte. Hin und wieder begegnet man einem bedenklichen Reim, so z. B.

S. 50: Aber Johannes der
Täufer, als Mundschenk, er
Schenkte den besten Wein.

S. 52: Nichts anderes ist er
Als Himmelspförtner.

S. 53: Mit Riemen fessele,
Mit Ruten geißele.

S. 57: Adela die Gütige,
Fritherun die Liebliche.

S. 56: Namentlich Adela,
Schwester der Alferad.

S. 21: Zur Frau nach Haus, umfaßt sie und
Gibt ihr viel Küsse auf den Mund.

S. 28: Sie tun das Geld zusammen und
Bezahlen Einochs fünfzehn Pfund.

Gar mancher Vers klingt recht hart, so z. B.

S. 6: Er späht hinein zur rauch'gen Tür.

S. 7: Der Pfarrer auch sich verfügt zur Statt.
S. 10: Brüllt bei mir nicht mehr ein Stück Vieh.
S. 2: Der Welt lenkt auf ihn sein Geschick
Der andr' auf dem Schindanger liegt.

Eine 24 Seiten lange Einleitung sucht den Leser mit dem Wesen der Spielmannsdichtung und den Spielleuten jener alten Zeit in knapper Weise bekannt zu machen. Heynes Ausführungen sind interessant zu lesen und bieten sogar ein paar Ergänzungen zu der Abhandlung von Hertz. So fehlt z. B. bei letzterem, was Heyne aus Gregor von Tours über den Spielmann König Miros von Gallien[1]) oder was er (S. XIV) über den Spielmann am Hofe Karls des Großen gelegentlich der Bestrafung von Karls Schwager Udalrich[2]) mitteilte. Aber eines verstehe ich nicht: warum er Hertz in der Einleitung nicht nennt und auf dessen ausführliche, meisterhafte Abhandlung nicht hinweist. Ebenso unbegreiflich ist es mir, warum er den Leser nicht über die Fundstätten der Gedichte aufgeklärt, ihm nicht ein paar Stoffnachweise[3]) oder ein paar erläuternde Anmerkungen mit auf den Weg gegeben hat. Wenn er sein Büchlein auch nicht für Fachleute schrieb, so muß er doch wohl noch akademisch gebildete Leser im Auge gehabt haben, sonst hätte er gewiß das lange lateinische Zitat S. XXIII weggelassen. Die Ausstattung des zierlichen Büchleins, dessen Titeleinfassung den Psalterium aureum zu St. Gallen (aus dem 9. Jahrhundert) nachgebildet ist, verdient Lob.

Das zweite Büchlein kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des ersten gelten. Wie dort lateinische, so werden hier mittelhochdeutsche Spielmannsdichtungen in neudeutscher Bearbeitung geboten. Der Übersetzer verfuhr jedoch hier durchweg freier, sowohl in der Behandlung des Wortlauts als der Versform seiner Vorlagen. Statt der bei den letzteren für diese Art Dichtungen durchweg üblichen kurzen meist jambisch gemessenen Reimpaaren, hat er verschiedene Metren angewandt. Ferner hat er die Gedichte

[1]) Der Spielmann, damals eine unentbehrliche Persönlichkeit im Gefolge der Fürsten, begleitet Miro zur Basilika des hl. Martin und vergreift sich dort an den geweihten Trauben vor der Kirchentüre, worauf seine Hand verdorrt. In seiner Herzensangst improvisiert er Verse, um die Hilfe des Heiligen anzuflehen. [2]) Udalrich, der Bruder von Karls Gemahlin Hildegard († 783), war wegen eines Vergehens seiner Lehen entsetzt worden. Da rief ein Spielmann in der Nähe Karls (nach Heynes Übersetzung):

Nun hat der Herre Udalrich — An Ehr in Ost und West erwarb,
Verloren alles, was er sich — Dieweil ihm seine Schwester starb.

Die Verse hatten die Wirkung, daß Karl das Urteil umstieß und Udalrich wieder in seine früheren Ehren einsetzte. [3]) Solche Nachweise mochten das Interesse des einen oder anderen Lesers erregt und ihn zu weiterer Nachforschung über den Stoff ermuntert haben. Unter Umständen hätte genügt, wenn Heyne zum Unibos z. B. bemerkt hätte: Dieser alte Schwank hat bis in unsere Tage fortgelebt und eine außerordentliche Verbreitung bei allen Völkern gefunden. Eingehend hat zuerst Reinhold Köhler zahlreiche Versionen in seiner Besprechung von Campbells Sammlung gälischer Märchen zu No. 39 (List und Leichtgläubigkeit) betrachtet (Orient und Occident II, 487 ff.; abgedruckt in den Kleineren Schriften I, 230–255). Dann hat Bolte in den Anmerkungen zu Valentin Schumanns „Nachtbüchlein" No. 6 (Stuttg. Liter. Verein Bd. 197 S. 387–390 und Bd. 209 S. 277–278) eine große Anzahl von Versionen zusammengestellt. — Betreffs des V. Gedichtes, des Sangs von Liebo (Schneekind) wäre auf von der Hagens Gesamtabenteur II, S. LIII–LV und auf die Anmerkungen Oesterleys zu Paulis Schimpf und Ernst No. 208 zu verweisen gewesen.

stark verkürzt und an einem (dem letzten) auch sachliche Änderungen vorgenommen. So dürfte er wohl von seiner Arbeit sagen, daß sie weniger eine Übersetzung als eine Nachbildung war.

Das erste Gedicht „Der Schlägel“ (S. 1—26), ist die Übertragung der alten Erzählung „Der slegel“ von Rüdeger dem Hunthovaere (abgedruckt in von der Hagens Gesamtabenteuer II, 407 bis 451, Stoffnachweise hierzu Vorrede S. LVIII—LXVI, ferner bei Oesterley zu Paulis Schimpf und Ernst No. 435). Heyne wandte hier den fünffüßigen jambischen Blankvers an und verkürzte das Gedicht von 1200 auf 572 Verse.

Das zweite Gedicht Kaiser „Otto mit dem Barte“ (S. 27—47) gibt die bekannte Erzählung Konrads von Würzburg wieder (v. d. Hagens Gesamtabenteuer I, 63—83, Bemerkungen dazu Vorrede S. XC—XCV, ein paar Nachweise bei Oesterley zu Pauli No. 256, wo aber Konrad von Würzburg fehlt). In seiner Nachdichtung bediente sich Heyne viersilbiger reimloser Jamben und verkürzte die 764 Verse seiner Vorlage auf 455.

Die dritte Dichtung „Drei Wünsche“ (S. 48—55) nach dem alten Gedichte „Dri wunsche“ (Gesamtabenteuer II, 253—259, Stoffnachweise daselbst S. XXII—XXVI, in Benfeys Pantschatantra I, 495—499, Grimm Kinder- und Hausmärchen III, 146 ff. u. s. w.). Hier bietet Heyne. das Metrum der Vorlage, kürzt diese aber von 228 auf 146 Verse ab.

Das vierte Gedicht „Der falsche Wahrsager“ (S. 56—59) bringt Strickers „mere von einem triegere“ (K. A. Hahns Kleinere Gedichte von dem Stricker, Lpz. 1839, S. 33—36) im gleichen Versmaß wie das 3. Gedicht, wobei 110 Verse auf 88 zusammenschmolzen.

Das fünfte und letzte Gedicht „Der Holzblock“ (S. 60—74) erneut eine weitere Erzählung des Strickers, betitelt „Daz bloch“ (abgedruckt im Gesamtabenteuer II, 175—192 und in H. Lambel Erzählungen und Schwänke (S. 99 ff.). Als Versmaß hat Heyne fünffüßige reimlose Trochäen verwendet und aus den 644 Versen des Originals 477 gemacht.

Warum der Nacherzähler von den Metren seiner Vorlagen abwich und was ihn zur Wahl der verschiedenen von ihm gebrauchten Versmaße veranlaßte, ist mir nicht klar geworden. Ich halte seine reimlosen Verse bei derartigen Gedichten nicht für glücklich. Heyne hätte besser getan, wenn er, wie Hertz, dem Metrum der Originale möglichst treu geblieben wäre.

Übrigens sind diese Erneuerungen mittelalterlicher Erzählungskunst lesenswert und werden von jenen, welchen das Lesen mittelhochdeutscher Texte Schwierigkeiten bereitet, willkommen geheißen werden.

Die 14 Seiten lange Einleitung, die Heyne den Nachdichtungen voranstellt, beschäftigt sich wiederum mit den Spielleuten, schildert aber mehr ihre Beziehungen zu bürgerlichen Kreisen, ihr Auftreten im Wirtshaus. In dieser Darstellung zeigt sich Heyne als Meister in der Schilderung mittelalterlicher Kulturzustände. Der Verfasser hat zum Schluß ein Wort den Dichtern und den behandelten Motiven gegönnt. Wenn er bei dem V. Gedicht von dem „Hermione-Motiv des Sommernachtstraums“ spricht, so ist das natürlich ein lapsus calami für „des Wintermärchens“.

München. Artur Ludwig Stiefel.

Paul Herrmann, Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Erster Teil. Übersetzung. Mit einer Karte. Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1901. IX, 508 S. 8°. M. 7.

Es ist eine Aufgabe von recht zweifelhafter Annehmlichkeit und großer Schwierigkeit, die mir durch die Aufforderung, das vorliegende Buch hier zu besprechen, gestellt worden ist, und ich trug lange Bedenken, sie zu übernehmen. Ist es doch immer eine heikle Sache für einen Kritiker, sich über ein Buch zu äußern, das genau denselben Stoff behandelt wie eines, das er selbst geschrieben hat und das sich ihm nun als vollkommenere Gegenleistung darbietet. Ich habe mich dennoch entschlossen, den Versuch zu unternehmen, weil ich genug Vorurteilslosigkeit zu besitzen glaube, um unparteiisch und streng sachlich die Arbeit beurteilen zu können, ferner, weil ich, wie gewiß kaum ein anderer, aus eigenster Erfahrung mit den Schwierigkeiten und Gefahren gerade eines solchen Werkes vertraut bin, und endlich, weil ich nicht bloß das Recht, sondern auch die Pflicht zu haben glaube, mich über das Verhältnis von Herrmanns Saxoübersetzung zu der meinigen auszusprechen, zumal ja auch Herrmann sich über meine Übertragung (Berlin 1899 f.; vgl. Studien I, 268 f.) in seinem Vorworte geäußert hat.

Herrmann geht davon aus, daß seine Arbeit ein ganz anderes Ziel verfolge als die meinige. Dieses besteht für den ersten Teil, die Übersetzung, nach dem Vorwort S. V darin, daß sie „versucht, all die eigentümlichen Züge von Saxos Latinitas zur Wirkung kommen zu lassen, ohne die deutsche Sprache zu vergewaltigen". Ich hatte es angestrebt, nicht bloß „sinngemäß, sondern auch wortgetreu zu übertragen, soweit dies bei dem eigenartigen, zwar anziehenden, aber geschraubten und vielfach schwülstigen Latein Saxos möglich war, ohne dem deutschen Ausdruck Gewalt anzutun". Das Ziel ist also tatsächlich doch nicht so sehr verschieden; nur stellte ich meine Muttersprache etwas höher als das Latein Saxos, und es kann sich nur darum handeln, mit welchem Erfolge es von den beiden Übersetzungen erreicht worden ist. Herrmann äußert sich über meinen Versuch und seinen Standpunkt folgendermaßen (S. IV): „Bei Jantzen wird kaum ein Leser wahrnehmen, daß er es mit einer lateinischen Vorlage zu tun hat, und wenn auch bei einer Übersetzung selbstverständlich der Muttersprache nicht gerade Gewalt angetan werden darf, so muß sie doch ein treues Bild des Originals geben, und sei auch dessen Stil noch so maniriert und verzwickt." Was den ersten Teil dieses Satzes anlangt, so soll er offenbar einen Tadel und Vorwurf enthalten; ich bin jedoch eher geneigt und wohl auch berechtigt, ihn als ein unfreiwillig erteiltes Lob aufzufassen, denn er scheint mir zu sagen, daß wenigstens sprachlich meine Übersetzung einigermaßen gelungen ist. Bezüglich des zweiten aber behaupte ich, daß man durch Herrmanns Übertragung ebensowenig, ja vielleicht noch weniger „ein treues Bild des manirierten und verzwickten Originals erhält". Ja ich gehe noch weiter und behaupte, dieses Ziel völlig zu erreichen, ist überhaupt unmöglich, weil der Charakter der beiden Sprachen zu verschieden ist, und

außerdem auch gänzlich überflüssig. Daß mich aber innerhalb der möglichen Grenzen Herrmann übertroffen hätte, kann ich auch nicht zugeben. Er hat so gut und so oft wie ich Saxos schlangenartig sich windende Satzungeheuer zerteilt, hat Nebensätze zu Hauptsätzen gemacht und umgekehrt, hat Partizipialkonstruktionen aufgelöst, verbale Fügungen durch substantivische oder adverbiale wiedergegeben und sich auch sonst aller beim Übersetzen aus dem Lateinischen ins Deutsche üblichen und notwendigen Freiheiten bedient. In einer für Saxo nicht wenig bezeichnenden Eigenart ist er noch freier wie ich, indem er, was ich billige, aber mit Rücksicht auf die wörtliche Treue selbst unterlassen habe, die stattliche Schar der fraseologischen Verben wie z. B. *videri, pati, sustinere, incipere, solere* u. a. oft ohne weiteres unterdrückt. Im übrigen möge die vergleichende Übersicht einiger der Vorrede, dem ersten, fünften und neunten Buche entnommener Stellen das Verhältnis des Textes zu Herrmann und meiner Übersetzung etwas näher beleuchten. Zunächst hebe ich einige zu freie und ungenaue Übertragungen hervor, bei denen leicht größere Treue erzielt werden konnte:

S. 1 (bei Herrmann) *maxima cupiditate flagrabat:* H.: war begeistert: (Ich: der glühendste Eifer erfüllte ihn). – *Latine uocis aliena torpebat:* fand sich nicht die belebende Kenntnis der lateinischen Sprache: (stand der lateinischen Sprache fremd gegenüber). – S. 5 *ne Romani quidem imperii partes armis intentatas liquisti:* hast sogar das römische Reich deine Waffen fühlen lassen: (nicht einmal die Grenzen des römischen Reiches hast du mit deinen Waffen verschont). – *immerite mortis beneficio:* durch einen unverschuldeten Tod: (durch die Wohltat eines unverdienten Todes). – S. 9 *tellus, rerumque ueri fidem excedencium et insolitorum euentuum miraculis predicanda:* ein Land, von dem aber Wunderdinge zu berichten sind: (ein Land, aber zu rühmen wegen einiger merkwürdiger Tatsachen, die fast das Maß der Glaubwürdigkeit überschreiten). — *fumi huius exhalacione:* von der Ausströmung dieses Wassers: (von dem Dunste jenes Rauches). – S. 12 *superior flexus – inferior meatus:* der obere Arm, der untere: (der obere Arm – der untere Zweig). – *eximie magnitudinis saxa:* die großen Steine: (die gewaltig großen Felsen). – S. 14 *priscum insule nomen nouo patrie sue uocabulo permutarunt:* tauften die Insel um nach dem Namen ihres Vaterlandes: (vertauschten den ursprünglichen Namen der Insel mit einer neuen Bezeichnung, mit der nach ihrem Vaterlande). – S. 16 *tutoribus, quorum summo studio educabatur:* Erziehern, die sich ihrer Aufgabe mit aller Hingebung widmeten: (Lehrmeistern, die ihn mit größter Sorgfalt erzogen). – *monstrosus:* eines Riesen: (ungeheuerlich). – S. 17 *extincti — post fata:* nach dem Tode – nach ihrem Tode: (im Tode – nach Erfüllung ihres Schicksals). – S. 24 *alieni amores:* die Braut eines andern: (fremde Liebesangelegenheiten). – S. 29 *prohibitus rei inconcesse captare conspectum:* es wurde ihm verboten weiter zu schauen, was zu schauen ihm versagt wäre: (. . ., weiter diesen unerlaubten Anblick festzuhalten). — S. 31 *mira artis industria:* durch Zauberkraft: (durch seine wunderbare Kunstfertigkeit). – *deorum iram aut numinum uiolacionem:* der Zorn der Götter oder ein Vergehen gegen sie: (der Zorn der Götter oder die Verletzung ihrer Majestät). –

S. 37 *malo remedium fuit:* der Fluch wurde von ihm genommen: (es gab Abhilfe gegen dieses Unheil). — *propiciandorum numinum gracia:* damit die Götter ihm wieder ihre Gnade zuwandten: (um das göttliche Walten zu besänftigen). — — S. 165 *Apud te si non leta, saltem tristia percepturi sumus:* Wenn wir bei dir keine freudvolle Ernte gewinnen, so wollen wir eine leidvolle halten: (Etwas wollen wir bei dir erreichen, wenn nicht Freude, dann Trauer). — S. 177 *talibus dictis aggreditur:* sprach so an: (fiel mit folgenden Worten her über ...). — S. 200 *insidiis liberatus:* zog sich aus der Schlinge: (entging dem Überfalle.) — S. 217 *bellis quam nupciis exerceri preoptans:* sie wollte lieber in Kriegen umhergetrieben werden, als sich unter das Joch der Ehe beugen: (rüstete sich lieber zum Kriege als zur Hochzeit). — — S. 403 *uetustatis liuor:* Mißgunst der Geschichte: (neidisches Alter). — S. 405 *in nosmet ipsos acrius incessendos armare:* zu einem schärferen Verfahren gegen uns reizen: (die Waffen in die Hand geben, uns noch mehr zuzusetzen). — *Quid enim forcioris imperium detrectantes agimus, nisi quod ipsi in iugulum nostrum arma sponte prestamus? Sepe inuolucioribus studiis eficacissima fraus alitur:* Denn wenn wir das Verlangen des Stärkeren zurückweisen, so wüten wir absichtlich gegen unser eigenes Fleisch. Oft gibt Verbergen der wahren Neigung der Täuschung ungeahnte Kraft: (Was tun wir denn anderes, wenn wir uns gegen die Herrschaft eines Stärkeren auflehnen, als daß wir ihm selbst freiwillig die Waffen bieten, uns zu töten? Oft wird durch verwickelte Bestrebungen der wirksamste Betrug gezeitigt. — S. 406 *uirilem in uirgine animum gerens:* mit männlichem Mute in der jungfräulichen Brust: (eine Jungfrau mit männlichem Mut). — *proprium conclaue:* ihr jungfräuliches Gemach: (ihr eigenes Zimmer). — *Cuius ob recentes nupcias reditu desperato*: da man annahm, er werde immer bei der jungen Frau bleiben: (. . . vermuteten wegen seiner soeben gefeierten Hochzeit, er werde nicht mehr zurückkehren). — S. 407 *agilitatis causa tractabilem sumpsit:* sie durfte ihn aber auch nicht in rascher Bewegung hemmen: (wählte sie auch, weil sie leicht war und die Bewegungen nicht hinderte). — S. 409 *tocius potencie eius ac nominis summam inuasit:* übernahm an seiner Statt die Herrschaft über das Reich: (bemächtigte sich seiner Herrschaft und Machtfülle in ihrer ganzen Ausdehnung). — S. 411 *postratam tyranni fortunam attollere:* die verlorene Herrschaft wiederverschaffen: (das bereits niedergesunkene Glück des Tyrannen wieder aufrichten). — *insolentissimos belli civilis spiritus;* die Furien eines Bürgerkrieges: (die verzehrendsten Flammen des Bürgerkrieges). — S. 413 *tacitus:* unerklärt: (stumm). — *latencioribus studiis ac peruicacioribus modis:* still, aber mit Ausdauer: (von der heimlichen Neigung und der lebhaften Art). — S. 414 *nihilque amori inuium putans:* die Liebe, dachte er, findet überall ihren Weg: (mit dem Entschlusse, daß nichts seiner Liebe im Wege stehen dürfe). — S. 418 *singulari fide:* treu: (mit besonderer Treue). — *Qui se perfidie quam bone fidei propiorem fore denegans:* Biörn aber wies einen Treubruch weit von sich: (der aber sagte, daß er nie mehr der Untreue als der ehrlichen Treue zuneigen würde). — *terribile spectaculum:* abschreckendes Beispiel: (schreckliches Schauspiel). — S. 424 *ex splendido sanctitatis auctore infamis eiusdem desertor euasit*: rühmlich hatte er dem heiligen

Glauben Eingang verschafft, nun verriet er ihn schändlich: (aus einem Beschützer des Christentums ward er ein nichtswürdiger Abtrünniger). – *ferro suppliciisque:* mit Krieg und Mord: (mit dem Schwerte und mit Folterqualen). – S. 428 *tenerrimam eius etatulam spernens*: sah in dem jungen Könige einen verächtlichen Gegner: (verachtete seine zarte Jugend). – *incunabula:* wehrloses Kind: (Wiege). – *superne ulcionis ira:* der Zorn der Götter: (der Zorn und die Rache des Himmels). – S. 429 *discipline haustum:* die Heilslehre: (den Trunk der Heilslehre). – –

An eigentlichen Fehlern und Versehen bemerke ich folgendes: S. 2 (Holder 1,29) *auctor* ist besser Anreger als Vertreter. – *uirtutes* (2,10) heißt Fähigkeiten, nicht Ehren. – S. 3 (2,18) *meruit* war mit dem Perfektum, nicht mit dem Präsens zu übersetzen. – S. 5 (4,9) *fulgentissimus auus*: hellglänzender Ahn (richtiger: erhabener Großvater). – S. 6 (4,28) fehlt *solidi.* – S. 7 (5,2) *refluxio*: Flut (besser: Überflutungen). — (5,2) *periculum:* Schaden (statt Gefahr). – S. 8 (5,9) zugefügt: der kleine Belt. – (5,28) *amplecti* heißt nicht durchqueren, sondern einfassen. – S. 10 (6,37) *sidereus* heißt nicht zum Himmel reichend. – S. 11 (7,24) *a compluribus existimari solet:* man nimmt allgemein an (besser: vielfach). — (7,37) *situs* kann hier nicht Lage heißen, da diese doch bekannt ist; vielmehr Beschaffenheit. – S. 12 (8,26) fehlt *uicinus.* – S. 16 (11,30) *necandum prebuit* heißt: er ließ ihn töten (nicht: er machte es . . . leicht, ihn totzuschlagen). – S. 18 (13,15) *frena succudere* heißt nicht die Zügel anziehen, sondern loslassen. – S. 21 (17,7) *cupidius:* gierig (statt allzugierig). – (17,15) *ab aruspicibus* heißt: von Wahrsagern (ohne Artikel). – S. 22 (18,17) *causari:* schelten (statt vorschützen). – S. 23 (19,8) fehlt *fera.* – S. 29 (24,2) *uarius:* lieblich. – (24,11) *corpoream dapem:* Herz. – (24,12) *noua uis:* zaubrische Kraft. – S. 30 (24,37) fehlt *adeo.* – S. 31 (25,24) *supersticio:* Verehrung, *luxus:* Schmuck (statt Aberglaube und Üppigkeit). – S. 35 (28,22) *tabes:* äußerste Not (besser: Abzehrung). – S. 38 (31,22) *amplecti:* wählen (statt umarmen). – S. 39 (32,11) fehlt *ordines.* – S. 41 (33,10) *inutilis:* verwünscht. – (33,13) *tristis:* häßlich. – (33,32) *mergus:* Möve. – – S. 191 (143,21) fehlt der ganze Satz: *Quod si aquis frangeris, quando ferrum equanimiter tolerabis?* – S. 205 (153,4) fehlt *uiritim.* – S. 214 (160,30) *foret:* würde sein (statt wäre gewesen). – S. 217 (162,37) *abrumpere* heißt abreißen, nicht abbeißen. – S. 218 (163,5) *iners nox:* Nachttraum (oder Nachtraum?). – S. 229 (171,8) *iam pridem* heißt schon lange, nicht einst. – – S. 409 (303,31) *septimum agens annum* heißt nicht sieben, sondern sechs Jahre alt. -- (303,38) *conari:* versuchen, darf nicht mit erzwingen übersetzt werden. – S. 412 (305,42) ist zugesetzt: ins Ausland. – S. 413 (307,10) *uilla* heißt nicht Dorf, sondern (Bauern)haus S. 417 (309,26) fehlt *tot castrorum.* – S. 424 (314,14) fehlt: *quid alius dicemus?* – S. 430 (318,22) fehlt: *adeo.* – S. 435 (321,31) fehlt: *en michi.* – –

Auch schlechte, gegen das Sprachgefühl verstoßende Ausdrücke sind nicht eben selten; hierher rechne ich z. B.: S. 2 Du hast das Werk mit so großen Werken der Umsicht geschmückt. – S. 3 hintereinander: hingaben und nachgaben. – S. 5 Fürst und Vater von uns. –
einander: hingaben und nachgaben. – S. 5 Fürst und Vater von uns. –

letzten Verlaufe den Parallel der kalten Zone; – unfruchtbar durch seine Felsen. – S. 12 der Arm des Ozeans, der an Dänemark zerschneidend vorübergeht; – *uehiculum:* Fortbewegungswerkzeug. – S. 13 Der Zugang zu ihr, mit Gefahren besetzt, schenkt selten einem glückliche Rückkehr. – – S. 17 Was zur Stärkung der Kräfte dient, handhabte er mit angestrengter Rührigkeit. – S. 18 hat es schwer zu entscheiden gemacht, ob . . . – S. 21 *nodus auri:* ein Knoten von Gold. – S. 22 ebenso erlegte er sieben Brüder von ihm in rechter Ehe, und neun von einer Kebse geborene in ungleichem Kampfe. – S. 23 von Trunkenheit triefen. – S. 25 die Augen äffen (vgl. S. 31,35 die Sinne äffen); — der Satz: da sogar die klugen Lateiner gewisse Wesen verleitet haben . . . ist doppelsinnig und sehr bedenklich, da „die Lateiner“ Objekt ist; – die Erschlagung. – S. 33 brachte dem Beine seines Mörders eine Wunde bei. — S. 36 Greise, die mit ihren kahlen Köpfen beim Funkeln der Sterne die den Blick beleidigende Glatze zur Schau trugen. – S. 37 Damit ihr nicht eine Zwischenzeit ein Wiedererkennen unmöglich mache, zeichnete sie sein Bein kenntlich durch einen in die Wunde eingeschlossenen Ring. – S. 38 Als ihr die Freiheit geschenkt wurde, sich einen Gatten zu wählen. – – S. 163 u. ö. die Hauskerle (ist wenig schön und empfehlenswert). – S. 166 da die Jungfrau durch die Wirkung des Liebestrankes zur Liebe gegen ihren Freier geführt war; – gefolgt von. – S. 169 „Oft“, sagte er, „wir erinnern uns, büßt das eigene Gut ein, wer . . .“ – S. 182 Die Wucht des Vorwurfes des Ehebruches hat ihn zum Fall gebracht. – S. 188 darauf übergab man sich der Ruhe. – S. 191 kein Harm ist dir geschlagen. – S. 194 subjektive Meinung (das Fremdwort ist hier stilwidrig). – S. 199 den Namen seiner Stiefmutter, den unter Gefahren zu nennen ihm dereinst gesagt worden war. – S. 201 (einen Einbruch der Slaven) niederschlagen. – S. 203 *uenia*: Quartier. – S. 204 sich begnügen lassen mit . . . – S. 206 mit gespitzten Ohren (von König Götar gesagt). – S. 212 *petitores commeatuum:* Lebensmitteleintreiber. – S. 225 *nectar:* Bowle (stilwidrig). – – S. 409 Dieser Umstand . . . ließ sie nach einer Flucht sich umsehen. – S. 413 um sich Zugang zu ihrem [des Mädchens] Genusse zu verschaffen. – S. 416 der Heranzug; exzessive Witterung; sich stützend auf die Hilfe von dessen Bogenschützen tat er . . . Abbruch. – S. 422 Ihr Tod machte dem Vater den Sieg zu einem blutigen. – S. 423 stellte den falschen [Glauben] in seine frühere Geltung wieder zurück. – S. 426 die Dänen griffen zum Bürgerkriege. – S. 433 als diese in das männliche Alter getreten waren. – –

Endlich noch ein paar Worte über einige zweifelhafte oder unklare Stellen. S. 18 Anmerkung: *inuisus* ist Holder S. 13,18 und 132,28 wohl doch wie sonst mit verhaßt und nicht mit verborgen zu übersetzen. Der Zusammenhang erlaubt das sehr wohl; denn wenn auch Saxo nicht ausdrücklich sagt, daß der Riese dem Sigtrug verhaßt ist, so ist dies doch sehr naheliegend. Solche Riesenheiraten sind gewöhnlich erzwungen und daher auch den Eltern der Bräute unangenehm. – S. 174 (130,20) der ganze Zusammenhang scheint mit Sicherheit darauf hinzudeuten, daß *artifex* hier nicht mit Künstler, sondern mit Ränkeschmied zu übersetzen ist. – S. 185 dürfte der Satz: An den Sitten des Göther kann ungeordnete Regung nichts für

sich in Anspruch nehmen – ohne Kenntnis des lateinischen Textes ziemlich unverständlich sein. – S. 218 (H. 163,3) bei *omnis domus orbis* möchte ich doch bei meiner S. 261 meiner Übersetzung dargelegten Auffassung = Unterwelt, Totenreich bleiben, da wieder der Zusammenhang dafür zu sprechen scheint; als Parallelstelle sei übrigens Beowulf 1005ff. erwähnt, wo auch von der allen Menschenkindern bereiten Stätte, dem Totenbette, die Rede ist. – S. 413 ist in dem Satze „Sorlus trat ihm (Regner) mit einem Heere entgegen; es wurde ihm die Wahl gestellt . . .“ die Beziehung des zweiten „ihm“ nicht klar zu erkennen. – Ähnlich ist es S. 415: Schließlich tötete er ihn, nachdem er in viele Fahrnisse verwickelt worden war. – Ob S. 415 (H. 309,14) *fortune imbecillitas* Schwäche seiner Lage bedeutet, wie Herrmann will, oder Wankelmütigkeit des Glückes, wie ich habe, muß wohl offen bleiben. – S. 418 (310,6) hat das Partizipium *expertus* doch wohl konzessiven Sinn. – S. 420 (311,28) ist *lectulus* schwerlich = Krankenlager. – S. 433 (320,10) Herrmann bezieht die *uirtus animi continentis* auf Gorm, ich hatte sie auf Thyra bezogen; beides dürfte möglich sein; meine Auffassung schlösse dann eine Saxo auch sonst nicht fremde Ironie in sich. – S. 434 (321,3) Ob mit dem *ludi nocturni*, wie Herrmann will, wirklich ernster Kampf gemeint ist, ist doch zweifelhaft, da alle Ausdrücke *(spectacula, ludos peragere)* auf wirkliche Spiele hinweisen. –

Herrmann macht mir ferner den Vorwurf, ich hätte mir die Arbeit allzusehr erleichtert, indem ich nach Eltons Vorgange die Verse Saxos in Prosa aufgelöst hätte. Er hat daher mit großer Sorgfalt die mannigfaltigen und oft recht schwierigen Maße Saxos nachgebildet, eine Arbeit, deren metrisches Gelingen durchaus anzuerkennen ist. Indessen die Gründe, die mich bewogen haben, auf diese mühselige Versemacherei zu verzichten, haben auch bei ihm, wenigstens zum Teil, ihre Wirkung nicht verfehlt. Saxos Verse leiden noch mehr wie seine Prosa an einem Übermaße leerer Rhetorik und öden Schwulstes, und oft ist in ihrem Inhalt auch nicht die geringste Spur poetischen Gehaltes wahrzunehmen. Die natürliche Folge davon ist, daß sich die deutschen Verse oft abscheulich abgeschmackt ausnehmen, wie z. B. bei dem schönen Speisezettel im VI. Buche, wo der Schwung der Sapphischen Strofe mit dem platten Inhalt in solchem Widerspruch steht, daß man meiner Ansicht nach bei der Übertragung ins Deutsche am besten auf jede poetische Form verzichtet; man höre folgendes Beispiel (Buch VI, Holder S. 208, Herrmann S. 277 V. 23–30):

Nie sah ich vordem, daß der große Frotho
Streckte seine Hand nach dem Fleisch des Vogels,
Nie den Steiß des Hahns mit dem kurzen Daumen
Hat er zerrissen.

Hat ein König je als ein Knecht des Gaumens
Wohl gekonnt den Schmutz des Gescheides umdrehn,
Wühlend mit der Hand in dem halbverwesten
Steißchen des Vogels?

Selbstverständlich ist es bei der erzwungenen Form gerade auch in

den Versen nicht ohne Ungenauigkeiten, Fehler und Verstöße gegen die Sprache abgegangen. So heißt es S. 19,1 (Herrm.) Gro ist mir Name. — S. 20,27 ist die Übersetzung: „Unholden Riesen blühet nicht Liebliches Kosen der Frauenminne“ für *„Nec congruit monstris amor Femineo celebratus usu“* viel zu schön geworden. — S. 23,8 fehlt wie bei Elton *fera*. — S. 26 oben sind aus Fragesätzen Aussagesätze geworden. — S. 27,35 ist in den Versen

Dann, die führte zurück mich von dem Dunkel
Und die wieder das Licht zwang mich zu sehen,
Die in Fesseln des Leibes bannte die Seele,
Die sie mit Zauberspruch zwingend heraufrief:
Sie wird frevelnde Tat bitter beweinen.

die Wortstellung ganz unerlaubt und daher der Sinn zunächst nicht herauszufinden. — Auch S. 28,5 ist wegen der gezwungenen Konstruktion ohne das Original nicht verständlich. — S. 32,39 „Soll ich mich freun der Waffen, wo der Sohn mir fiel?“ ist falsch, denn *Armis ouemus* ist Conj. hortativus, nicht aber eine Frage. — S. 33,6 und 13 ist zweimal gegen den Urtext das Flickwort „Sprich“ eingeschoben. — S. 43 ist das Distichon

Belua nata tibi est rabiem domitura ferarum,
Queque truci rapidos atteret ore lupos

in der Form

Wilder als wildes Getier ist ein Ungeheuer als Sohn dir,
Und mit dem Trotze des Blicks stellt es in Schatten den Wolf

allzu ungenau und frei wiedergegeben, zumal *os* hier doch wohl Rachen, *atterere* zerreißen bedeuten wird. — Die schlimmen Verse im V. Buche, auf deren Verdeutschung ich ganz verzichtet hatte, hat Herrmann S. 186 übersetzt; doch nennt er selbst seine Wiedergabe sehr zahm und sagt, sie lasse mehr erraten. Das ist nun aber auch keine Treue, denn bei Saxo ist in diesem *spurcum et honestis indignum auribus carmen* alles sehr klar und unzweideutig; wenn also schon übersetzt wurde, so mußte es auch treu geschehen. — S. 207 haben wir in dem Hexameter „Krieg, Krieg jetzt steht der Sinn mir zu bringen dem Sohn des Fridlew“ wieder eine unmögliche Wortstellung.

Was endlich den Tadel anlangt, den Herrm. im Vorwort und in ganz oberflächlicher und ungerechtfertigter Weise, selbstverständlich ohne nur einen einzigen Beleg anzuführen, Herr *εσχ* in Sybels Histor. Zeitschrift 52 (88) 1902 S. 530 bei einer Anzeige von Herrmanns Buch ausspricht, ich hätte mich vielfach allzusehr auf die englische Übersetzung verlassen, so wird H. wohl selbst bei dem Vergleichen der Eltonschen und meiner Arbeit gemerkt haben, daß ich an zahlreichen Stellen selbständig vorgegangen und absichtlich von Elton abgewichen bin, was ich zuweilen auch in meinen Anmerkungen angegeben habe, und im übrigen ist es doch nur natürlich, wenn die deutsche und englische Übersetzung eines lateinischen Textes vielfach übereinstimmen; das muß überall sein, wo beide das Richtige haben.

In drei Punkten geht Herrmann über das, was ich in meiner Arbeit bieten wollte, hinaus. Einmal gibt er, wie Elton, als Anhang noch fünf Stücke, zum Teil gekürzt, aus späteren Büchern Saxos, nämlich die Geschichte

von Toko, von Harald und dem Drachen, von Aslak, den Bericht über das Menschenopfer und die bekannte Anspielung auf die Nibelungensage. — Zweitens enthält S. 444—492 eine stattliche Reihe „Sprachlicher Zusammenstellungen" von Professor C. Knabe in Torgau, der Herrmann seine umfänglichen sprachlich-stilistischen Sammlungen aus Saxo zur Verfügung stellte. Sie handeln über Saxos Wortschatz, Vorbilder, grammatische und stilistische Eigenheiten mit besonderer Berücksichtigung der Wiederholung und geben eine Übersicht über die Metra. An und für sich, namentlich für Latinisten, sind diese Zusammenstellungen natürlich sehr schätzenswert, in einem populären Buche aber — und das ist eine Übersetzung immer mehr oder weniger — nehmen sie sich doch etwas sonderbar aus. — Der dritte Punkt endlich ist noch eine Anweisung auf die Zukunft, die der zweite Band einlösen soll durch einen eingehenden sachlichen Kommentar und ausführliche Erörterungen der mythologischen, sagengeschichtlichen, volkskundlichen und literarhistorischen Fragen. Wird dieser Teil gründlich und zuverlässig gearbeitet, was allerdings abzuwarten ist, so verspricht er eine außerordentlich nützliche und brauchbare Leistung zu werden, der ich, dem eine derartige ausgedehnte Aufgabe völlig fern lag, sicher ebenso gern und erwartungsvoll entgegensehe wie alle andern Fachgenossen.

Zum Schlusse verweise ich noch auf zwei andere eingehendere Anzeigen: von Heusler in der ersten Märznummer der Dtsch. Literaturztg. 1902, von Axel Olrik, dem zweifellos besten Kenner Saxos, in der Nord. tidskr. f. filologi, 3. række X, S. 158—162. Gerade diese letztere ist sehr lehrreich, da sie die Eigenarten von Herrmanns und meiner Übersetzung (von Olrik in derselben Zeitschrift IX, 178—180 besprochen) gerecht abwägt und vor allem auch bei Herrmann eine Reihe von Fehlern und Schwächen in geschichtlichen und sagengeschichtlichen Fragen aufweist.

Breslau. Hermann Jantzen.

Notizen.

Zu der II, 516 erwähnten Untersuchung Anton E. Schönbachs über Erzbischof Udo von Magdeburg bringt das 5. Heft seiner „Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters" (Wien, Gerold 1902, 92 S. 8°, Sitzungsber. d. Wiener Akademie, 145. Bd.) sachliche Nachträge, wie zum 1. Hefte (Reuner Relationen) und der „Legende vom italienischen Herzog im Paradiese" eine textkritische Nachlese; die „Historia Karolomanni" ist neu abgedruckt, alles auf Grund des Wiener Cod. 4739, dem auch die besonders wichtige Fassung der „Historia infidelis mulieris" entstammt. In überzeugender Weise prüft Schönbach ihre beiden Bestandteile, die weitverbreitete orientalische Erzählung von der treulosen Gattin und fränkische Überlieferungen aus dem Geschlecht der Freiherrn v. Schlüsselberg, deren einer zum Helden der nach Portugal und Marokko verlegten Geschichte wird. Als Verfasser der lateinischen Prosaerzählung macht Schönbach den Cistercienser Transmundus von Clairvaux, als Abfassungszeit den Anfang des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich. Höchst ansprechend ist Schönbachs Vermutung, daß die Geschichte der durch ihren opfermutigen Gatten vom Aussatze befreiten, ihm mit schnödesten Verrate lohnenden Frau als Gegenstück zu Hartmanns lateinischer Vorlage des „armen Heinrich" entstanden sei. M. K.

Friedrich Hebbel.

Von

Bruno Golz (Leipzig).

Die von Richard Maria Werner jetzt veranstaltete historisch-kritische Ausgabe der Werke Friedrich Hebbels[1]) soll zum Verständnis Hebbels „erziehen". Indem sie diese Aufgabe erfüllt, ebnet sie die Bahn einer Kunst, die aus der Sfäre des sogenannten Realismus oder Naturalismus hinaufführt zu einer weit in die Weite und tief in die Tiefe Ausblick gewährenden Höhe. — Germanisches Gefühl hat sich selbst zu einer Zeit, als der „wissenschaftliche" Naturalismus die europäische Kulturwelt blendete, gegen das — wenigstens in der Theorie erfolgende — Zurückdrängen gerade dessen, das die Bedeutung des Kunstwerks ausmacht, der Persönlichkeit aufgelehnt. Ihm genügte auch nicht die mit jener Proklamation der Kunst als

[1]) Um mir Literaturangaben in Gestalt einzelner Anmerkungen zu ersparen, schicke ich ein Verzeichnis derjenigen Werke und Schriften voraus, die ich hie und da bei Fertigstellung der Arbeit benutzt, teilweise auch erst nach ihrer Fertigstellung zur Prüfung noch herangezogen habe: R. M. Werners Einleitungen zu seiner historisch-kritischen Ausgabe der Werke Hebbels (Berlin, B. Behrs Verlag, 1901—1903), die den äußeren Anlaß zu meiner Arbeit geboten hat (vgl. Studien II, 371 f.), und Werners Aufsatz über „Hebbel als Profet Bismarcks" in der „Zukunft", VI. Jahrgang, No. 41; A. Bartels „Friedrich Hebbel", 3. Band von Reclams Dichter-Biographien; J. Krumm „Fr. Hebbel. Drei Studien"; R. M. Meyer „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts" S. 276f.; G. Brandes „Das junge Deutschland"; H. S. Chamberlain „Richard Wagner"; A. Riehl „Friedrich Nietzsche"; G. v. Schulze-Gävernitz „Carlyle"; A. v. Hanstein, „Ibsen als Idealist"; W. Wundt „Ethik"; Th. Lipps „Der Streit über die Tragödie"; C. Lamprechts Vortrag „Die Entwicklung der deutschen Geschichtswissenschaft", Allg. Ztg. 1898 No. 83. Einige andere Werke und Schriften sind im Texte genannt.

einer Abart der Wissenschaft so wenig im Einklang stehende Erklärung, wonach die Kunst ein „Stück Natur sei, gesehen durch das Temperament“. Nicht minder mangelte ihm die Neigung zu vorwiegender Artistik, die einen Flaubert sein Leben lang unter der Bekümmernis leiden ließ, in seiner „Madame Bovary“ einen doppelten Genitiv nicht vermieden zu haben. Unser Gefühl verlangte mehr als wissenschaftlich begründete Wahrheit, mehr als bloßes Temperament, mehr als die Künste des Stiles. Eingedrungen in das Wesen dieses Verlangens waren indessen nur wenige, deren Stimmen zudem noch verhallten. So entwickelte sich auch bei uns, obgleich nie zu ausschließlicher Geltung, der Naturalismus. – Die Gefahr einer Einseitigkeit wie die Herrschaft des Naturalismus liegt nicht nur in ihrer unmittelbaren Wirkung, sie liegt ebenso in der Reaktion, die darauf erfolgen muß. Jetzt besteht in der Tat eine Reaktion, die zu vergessen droht, was wir dem Naturalismus verdanken. Hätte er den Theorien entsprochen, der Dank wäre höchst zweifelhaft; er sprengte aber den Zwang der Theorien, sogar bei einzelnen Franzosen. Um die gewissenhaft gesammelte Masse des Materials zusammenzuhalten, griff Zola zur Allegorie. Auch sie hätte der Masse noch keinen mehr als äußerlichen Halt geben können, wäre nicht der bloße Beobachter dem Manne des Temperaments, ja des sittlichen Temperaments gewichen. Schon dem Suchen nach Wahrheit mochte bei Zola von Beginn an ein ethisches Interesse zu grunde liegen; es steigerte sich zur Herzensteilnahme an der weltbewegenden sozialen Frage. So hat denn eben Zola ein Werk geschaffen, das einzige sich fast zur Gewalt eines Meunier erhebende literarische Werk: „Germinal“, und damit bewiesen, daß der Unterschied von Naturalismus und Idealismus kein fundamentaler ist, daß es eine rein naturalistische Kunst ebensowenig jemals geben wird, wie eine rein idealistische. Denn auch die naturalistische Kunst, die am meisten den Theorien entspricht, kann – wofern sie Kunst sein will – der Persönlichkeit als ihres Trägers nicht entbehren. Anderseits kann auch die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit nichts bieten wie Natur; ist sie doch selber ein Erzeugnis der Natur. Zwischen dem Naturalisten und dem Idealisten besteht also ein nur gradueller Unterschied, allerdings ein oft nicht viel geringerer als zwischen einem Maulwurfshügel und dem Montblanc. – Die Sehnsucht heutiger Jugend will an unteren Stufen nicht mehr haften

bleiben; sie mißachtet sie wohl gar, uneingedenk, daß sie ohne diese Stufen, ohne die Eroberung neuer Stoffgebiete und Ausdrucksweisen, noch immer auf dem platten Boden des Epigonentums stehen würde; höher und höher strebt sie hinan, den Himmel allein noch über sich – der strahlt im mystischen Glanz wie die blaue Blume der Romantik. Damit sich ihm aber der Himmel erschloß, bedurfte selbst Dante der Führung. Und die heutige Jugend gleicht ihm wenig, dem machtvoll in sich selbst ruhenden, hoheitsvollherben Florentiner. Er bedurfte der Führung der lilienzarten Beatrice. Die heutige Jugend, trotz ihres Klirrens mit dem Schwerte des Übermenschen fast weibisch in der Feinheit und Feigheit ihres Empfindens, harrt eines Mannes als Leiters. Ein Führer wie die in den Bergen, mit grob benagelten Schuhen, voll Verachtung angesichts dieser tänzelnden Füßchen, darf er freilich nicht sein. Er muß Verständnis haben für die mimosenhafte Empfindlichkeit dieser Jugend, die in einer an allen Werten rüttelnden Übergangszeit von jedem Führer im Stiche gelassen oder von solchen geleitet sind, die sie zum Rande des Verderbens lockten; da stürzen sie blindlings hinein oder sie bohren sich tiefer in sich selbst, in Abgründe der Seele, in narkotische Betäubung und Schwelgerei. Verständnis und wohl auch Liebe muß dieser Führer haben – und Strenge! – Verständnis- und liebevolle Strenge, die finde ich in den Zügen eines Mannes, der Abgründe der Seele enthüllt von einer klaffenden Tiefe, davor so mancher der Modernen erschauderte, und der doch die Abgründe überwand, kraft eiserner Selbstzucht. – Die Götter haben keinem die Zucht erspart, selbst nicht ihrem Liebling, der da heißet Wolfgang Goethe. In Irrnis und Not leuchtet der Name wie ein in Nebel glimmender Stern. Ein Stern gleich unsrer lieben Erde, aus gar nicht anderen Stoffen bestehend, kein bloßer Erdkloß und keine bloße Weltseele, nur größer als die Erde und einen gewaltigeren Bogen beschreibend am Firmament. Warum den pfadsuchend Irrenden nicht dieses Sternbild zeigen? Der Priester entschleiert dem Neophyten nicht gleich das letzte Geheimnis; im Hintergrund als Allerheiligstes darf es nur blinken ... Hier ist ein Stern geringerer Größe, von minderer Laufbahn am himmlischen Zelt, doch wahrlich ein Stern! Bald funkelt er wie ein Tropfen Blutes, jeweilig auch so licht wie Tau. Du Stern voll liebender Strenge, Friedrich Hebbel, erhell den Pfad, führ uns hinan zu dir!

Vielleicht daß sich von den Stufen deiner Herrlichkeit Blicke erschließen auf andere Sterne, vielleicht ein scheuer Blick empor zu jenem letzten höchsten, der da heißet Wolfgang Goethe ... „Halt! Bedenke wohl, was du tust. Erinnre dich an den furchtbaren Moloch, der menschenverzehrend aufglüht in dem Werke deines Götzen. Moloch auch Er. Daß er nur dich und die deinen nicht hohnlachend verschluckt! Sieh, wie er funkelt, blutigrot!" Aber der Stern, itzt wie ein Tropfen Taues so licht: „Ein Profet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen!"

Kein deutscher Dichter — und wohl nur wenige unter all den deutschen Männern — bietet das Bild eines so aufsteigenden Lebensganges wie Friedrich Hebbel. Die Not stand an seiner Wiege und begleitete ihn lange getreulich. Doch nicht nur die Not, nicht nur die leibliche Not. Seelische Not war ihm nicht minder getreu. Ein Hungern und Dürsten nach dem Höchsten und Tiefsten, ein leidenschaftlich Begehren, der Welt und seiner selbst Herr zu werden. Genährt noch durch widrige Verhältnisse, lauerte in diesem Mann ein Dämon und zerriß ihm die Eingeweide. Er stürzte ihn in metaphysische Kämpfe, wie einstens sie der Mönch im Augustinerkloster zu Erfurt, der Reformator auf der Wartburg erlebt, wie sie Goethe aus eigenem Erleben heraus in Doktor Luthers Zeitgenossen und Gegenbild dem Doktor Faust, wie sie Dürer unmittelbar zur Zeit der Reformation in seinem christlichen Ritter dargestellt. Gleich dem „christlichen Ritter" muß jeder der neueren „Ritter des Geistes" ringen mit Tod und mit Teufel. So haben der arme Heinrich von Kleist und ein Mann tiefen germanischen Empfindens wie Carlyle gerungen, so kämpfte verdüsterten Angesichts auch Hebbel. Jene furchtbaren metaphysischen Fragen nach Gott und Unsterblichkeit bemächtigten sich früh seiner Seele, zumal die Frage nach Gott. „Woher soll die Menschheit eine Idee nehmen, die die Idee der Gottheit überragt oder nur ersetzt? Ich fürchte, zum erstenmal ist sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen" klagt Hebbel, ähnlich wie noch Friedrich Nietzsche sich nicht des bangen Zweifels erwehrt: „Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt besaß, ist unter unserm Messer verblutet! Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns?" Aus dem Abgrund der Metaphysik schleuderten Tod und Teufel Friedrich Hebbel in den Abgrund des Zweifels an seinem Künstler-

tum, so daß Heinrich von Kleists qualvolles Wort: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins“ von Hebbel wiederholt ward: „Große Talente kommen von Gott, geringe vom Teufel“, und aus dem Abgrund des Zweifels an seinem Künstlertum in den Schlund der sittlichen Verzweiflung an dem eigenen Menschentum. Kein Zweifel trifft so ins Herz, wie der an sich selbst. Hier harrte Hebbels der schwerste, der entscheidende Kampf. — Zur Zeit, als er die „Genoveva“ schuf, schrieb Hebbel an Elise Lensing: „O, es ist oft eine solche Verwirrung in meiner Natur, daß mein besseres Ich ängstlich und schüchtern zwischen diesen chaotischen Strömen von Blut und Leidenschaft, die durcheinander stürzen, umher irrt, der Mund ist dann im Solde der dämonischen Gewalten, die sich zum Herrn über mich gemacht haben, und ganz bis ins Innerste zurückgedrängt sitzt meine Seele, wie ein Kind, das vor Tränen und Schauder nicht zu reden vermag und nur stumm die Hände faltet, und erst, wenn der Sturm sich gelegt hat, wieder zum Vorschein kommt.“ Für rechte Männer jedoch ist der Dämon immer der gleiche, „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Auch für Hebbel schuf er das Gute. Wie Holofernes in seinem genialen Erstlingsdrama mochte Hebbel rufen: „Kraft! Kraft! Das ist's.“ Was Judith dem Holofernes vergebens sagt, er, der die Judith geschaffen, hielt es sich vor Augen: „Du glaubst, sie (die Kraft) sei da, um gegen die Welt Sturm zu laufen; wie, wenn sie da wäre, um sich selbst zu beherrschen?“ Hebbel lernte sich selbst zu beherrschen. Der Kampf mit Tod und Teufel schwellte nur die Muskel seines trotzigen Armes, daß sie endlich, endlich die Überkraft bändige. Jene bis ins Innerste zurückgedrängte Seele, jenes stumm die Hände faltende Kind ward zu einem Erzengel, der allmählich mit flammendem Schwert die dunklen Gewalten verscheuchte. — Hätte aber die Macht der eigenen besseren Seele zum Siege genügt, wenn ihr nicht Beistand gewonnen, wenn nicht „Mäßigung dem heißen Blute“ getropft wäre? „Das ewig Weibliche zieht uns hinan“, heiße es Gretchen oder Beatrice. Hebbels Beatrice hieß Christine. Doch der Himmel, der sich Hebbel erschloß, war keiner der seligen Ruhe, von makellos strahlender Bläue. Um Christinen zu folgen, hatte Hebbel die unglückliche Elise von sich stoßen müssen. In die Jubelchöre seines Paradieses klingen schon

von da her dumpfe Laute des Leides. Gibt es indes überhaupt einen Himmel, dessen heilige Hallen nicht erbebten unter der Qual zuckender Titanen? – – Wieder ruft mir eine Stimme Halt zu: Wozu sich so lange bei Hebbels Charakter aufhalten? Die Kunst sei ja Gott sei Dank keinerlei moralische Anstalt mehr, l'art pour l'art! – Es gilt, dies in der jüngsten Gegenwart von neuem vielbeliebte Schlagwort energisch abzuwehren, weil die darin steckende Forderung einer die Bedeutung der Form, und zwar womöglich einer festgefügten Form, überschätzenden Kunst unserem Volksempfinden, das wohl noch eine gewisse Daseinsberechtigung besitzt, geradwegs ins Gesicht schlägt. Nietzsche, der neben Konrad Ferdinand Meyer am ehesten für die Germanen ein künstlerischer Erzieher hätte werden können, verfiel einem Extrem: er sah bloße Formlosigkeit, wo oft ein nur mißglücktes Streben nach einer höheren Form vorhanden war; er hätte daher gar zu gern den germanischen Stil dem romanischen, zu dem auch – obgleich in besonderer Weise – Meyers Stil sich hinneigt, ausgeliefert. – Seltsam muß es allerdings erscheinen, daß der Ursprung jenes Schlagwortes in Deutschland zu suchen ist, in der deutschen Romantik. Die deutsche Romantik ging aber ebensowenig wie Nietzsche in der Artistik auf;[1]) sie verleugnete ebensowenig wie er den Grundzug unsres Volksempfindens: den eigentümlich ethischen. – Das Bedenkliche dieses Grundzuges für die Kunst hat keiner drastischer ausgedrückt als Heine: „Kein Talent, doch ein Charakter." Drehen wir den Spieß um: ein Talent, doch kein Charakter? Die Wirkung eines solchen Kunsttalents dürfte recht sehr beschränkt sein, auf diejenigen nämlich, die der Charakterlosigkeit einen Wert beimessen. – „Charakter" ist noch längst nicht Kunst, immerhin Voraussetzung derselben. Charakter – nur nicht nach Art einer abgetretenen Feld-, Wald- und Wiesenmoral. Eine tiefere Ethik offenbart sich in der Kunst: der Wert des

[1]) Das geschieht auch bei K. F. Meyer nicht. Meyer schrieb z. B. an seine Schwester: „Man sieht . . ., daß allenthalben erst das moralische Element . . . den Kunstwerken Tiefe und Anziehungskraft geben kann, die sonst gar zu leicht zu willkürlichen Spielereien ausarten." Meyer wurzelt im Hugenottentum. Über dessen Bedeutung innerhalb des romanischen Volkstums, über seine Verwandtschaft mit dem germanischen Protestantismus wie doch auch über seine Verschiedenheit von demselben ausführlicher zu sprechen, ist hier nicht der Ort.

Lebens. — Er ruht nicht ausschließlich in dem Großen und Erhabenen. Das zarteste Hälmchen, das winzigste sich darauf wiegende Mückchen nimmt teil an dem Leben und Weben. Doch Michel stapft brutal einher und Johanna wimmert, ich weiß nicht nach was; zu hören und zu sehen, was mit tausend Stimmen und Stimmchen zu ihnen spricht, was mit tausend Farben und Färbungen zu ihnen blickt, verschmähen sie beide. Da naht nun der Künstler. Selber die wunderbarste Offenbarung der Natur, enthüllt er uns ihren Wert, dorten, wo wir selber ihn schon geahnt, und dort, wo wir als an Unrat, an Zöllnern und Sündern, mißachtend vorübergeschritten; ja, noch dem Tode lauscht er Werte ab. Ein Offenbarer der Natur wird der Künstler nicht durch Beobachten allein. Beobachten tuts freilich nicht, sondern der Geist, der darin lebet. Nicht Geist im Sinne der Wissenschaft, selbst nicht des Temperaments, für uns Germanen im Sinne vorwiegenden Gemüts! — Wir wollen nicht vergessen, daß für dieses einfache Ding, für diese jeder Definition spottende Form des sittlichen Temperaments keine romanische Sprache ein passendes Wort fand. Gemüt! Da breitet sie sich aus, die mondbeglänzte Zaubernacht eines Karl Maria von Weber und Moritz von Schwind. Wolken huschen dahin. Sturm! „Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?" . . . Gemüt! Wie ein stiller Landsee schmiegt es sich dir zu Füßen, umhüllt von dem frauenhaft zarten Laub junger silberstämmiger Buchen, und itzt donnert es auf wie das an starren ewigen Felsen brandende Weltmeer. Aus der märchenhaften Tiefe dieses Gemüts stieg die Reformation und die Kunst der Germanen. Nie haben wir Deutsche uns in der Kunst als das Volk Martin Luthers verleugnet, des Mannes, der da sang: „Ein feste Burg ist unser Gott." Die Form aber für die Kunst eines solchen Volkes, einer solchen Rasse kann keine festgeregelte sein; kein Gefäß, und ist es noch so fein ziselisiert, in das man den Wein der Weisheit gießt; nein „der Kontur, der den lebendigen Leib umschließt". — — Daß Friedrich Hebbel ein Mann abgründigen Charakters war, daß seinem Gemüt sich Hölle und Himmel entriegelt, ich habe es dargetan, ich mußte es tun. Jetzt fragt sich, ob ihm auch die Kunst beschieden; die Gabe zu künden, was er an sich und an der Welt erlebt.

Wenn man die Kunst auf den Begriff des „Naiven", des „Unbewußten" festnagelt, könnte es zunächst zweifelhaft sein, ob Hebbel

ein rechter Künstler zu nennen. Bedrückte ihn doch zuweilen ein Übermaß des Bewußtseins, so daß er einmal schrieb: „Dies steht so klar vor meinem Geist, Daß, wenn ich's minder hell erblickte, Das Werk vielleicht mir besser glückte." Ist doch auch Hebbels anfänglicher Zweifel an seinem Künstlertum wohl mit durch das peinigende Gefühl dieses Übermaßes bedingt. Da erscheint es denn als ein wahrer Segen, daß seine Natur frühzeitig einen Ausweg fand: Die Tagebuchform war wie geschaffen, ihn von der Last der Reflexionen zu befreien. Reflexionen? Etwa logische Spintisirereien? – Die Fragen, die den Gehalt seiner unvergleichlich tiefsinnigen Tagebücher bilden, sind Fragen der Ästhetik, Ethik und Metaphysik, Fragen, die sich zu einer Rätselfrage verdichten: das Leben. Löserin dieses Rätsels wird für Hebbel erst die Kunst. – Man darf nicht etwa wähnen, Hebbel habe „naives" Schaffen nicht gekannt; schon einige seiner Gedichte würden das Gegenteil beweisen. Das Besondere seines Wesens ist allerdings nicht darin zu suchen, nicht im „naiven" Schaffen, und noch weniger im Bewußtsein – sonst wäre für Hebbel nicht die Kunst, deren Wurzeln unerschütterlich unter der Schwelle des Bewußtseins ruhen, Rätsellöserin geworden –; sein Besonderes liegt in einer eigentümlichen Verbindung: ein oft allzu bewußtes Ausspähen, das in ein ekstatisches Sehen übergehen kann, in ein, nicht selten sogar von Tönen und Bildern begleitetes, Sehen sozusagen aus dem „Unbewußten". Es findet sich diese an die Zeiten primitivsten Künstlertums, wo die Gattungen der Kunst noch ungeschieden durcheinander wogen (Gattungen, die sich auch niemals völlig abgrenzen lassen werden, die Wagner sogar zu einem einheitlichen Gesamtkunstwerk zusammenzuschmelzen versucht hat), es findet sich diese an sotane Zeiten gemahnende Art des Sehens besonders ausgeprägt bei den neueren „Ideen"dichtern, von Schiller etwa an. Es ist das ein Sehen, hinabverlangend in die Tiefe mystisch-symbolischer Vorstellungen und dann wieder emporstrebend über den Bereich des Bewußtseins fast hinaus zu gottbegeisterter Profetie. Solch „Seher" auch Hebbel. Mehr jedoch als den Schleier der Zukunft zu lüften, wie Seher es lieben, lüstete es ihn nach dem Rätsel des Lebens und seines höchsten Trägers. – – Der bekannte Schriftsteller Strodtmann hatte in einer Kritik geschrieben: „Ist Friedrich Hebbel eine Sfinx, weil manchem seiner Werke ein philosophisches oder psychologisches

Rätsel zu grunde liegt? Wie dem auch sei, die Auflösung lautet hier wie bei dem Rätsel der uralten Sfinx von Theben: der Mensch." Hebbel antwortete: „Ich danke Ihnen . . . auf das herzlichste für Ihre Kritik, namentlich ... für den vortrefflichen Vergleich mit der Sfinx, der erschöpfender ist, als Sie vielleicht selber ahnen. Denn wie Kant das menschliche Denken in seine Grenzen einzuschließen suchte, so war es in einem ganz anderen Gebiete mein Bestreben, einen festen Kreis um die ganze menschliche Natur zu ziehen, ihr nichts zu erlassen, was sie bei Anspannung aller Kräfte zu leisten vermag, aber auch nichts von ihr zu forden, was über diese hinausgeht." Das „ganz andere Gebiet", von dem hier Hebbel spricht, war das Gebiet der Kunst. – Es ist richtig, Hebbel nähert sich – ebenso wie neuerdings Ibsen – den heutigen Franzosen, z. B. ihrem Vorläufer Beyle, den Nietzsche so gerne las, kraft seiner oft geradezu raffinierten Psychologie. Er nähert sich ihnen auch in dem Raffinement seines Formgefühls, unter dessen Tyrannei er manches Mal litt. Dies Raffinement, dasjenige in der seelischen Darstellung wie das in der Darstellung als Form, ist wohl eine Folge von Hebbels „ungeheurer Reizbarkeit". Über deren Urquell hat er selbst Auskunft gegeben. Er schreibt im Dezember 1843: „Oft entsetze ich mich über mich selbst, wenn ich erkenne, daß die Reizbarkeit, statt abzunehmen, immer mehr zunimmt, daß jede Welle des Gefühls, und wenn sie von einem Sandkorn herrührt, das der Zufall in mein Gemüt hineinwarf, mir über den Kopf zusammenschlägt . . . Es ist ein großes Unglück, sowohl für mich selbst, als für die wenigen, die sich mir anschließen, und es entspringt nur zum Teil aus meiner dichterischen Natur, die allerdings an sich, da sie vermöge der bloßen Vorstellung das Geheimste menschlicher Situationen und Charaktere in sich hervorrufen soll, eine größere Rezeptivität, als die gewöhnliche, vorraussetzt; zum größeren Teil ist es die Folge meiner trüben Kindheit und meiner gedrückten Jünglingsjahre, es geht mir wie einem, der ein Dezennium zwischen Fußangeln und Selbststößen umhergeirrt ist und nur die wenigsten davon vermieden hat, er wird selbst auf Pflastersteinen anders auftreten wie andere. Was hilft es mir, daß ich dagegen angehe! Das kann die Menschen, mit denen ich zu tun habe, freilich gegen mich, gegen mein Auffahren schützen, aber in mir bleibt's das nämliche!" Die Hervorkehrung seiner „dichterischen Natur" dürfte bekräftigen, daß ihm

eine Kunst, die sich als solche einzig in der Form erweisen, im Gehalt bare „Wissenschaft“ sein möchte, fern lag. Ist das überhaupt das kühle Behaben einer nervös überreizten Seele, wie es sich heute absonderlich in Frankreich als modern gebärdet? Ist nicht stets in Hebbels Worten ein Vibrieren des Gemüts zu spüren, dem sich die Form doch nur wie die Haut am Körper zitternd anschmiegt? Noch klingt im Ohr jener Verzweiflungsausbruch Hebbels ob der dämonischen Gewalten, die zur Zeit, da er die „Genoveva“ schuf, seine Reizbarkeit entfesselt hatte. Es drängt sich mir, um den Charakter der den modernen Franzosen so nahe kommenden und doch von ihnen so verschiedenen seelischen Darstellung Hebbels deutlicher zu zeigen, der Vergleich auf eines Werkes wie die „Genoveva“ mit dem Werk eines Franzosen, der sich nicht wie der Dichter Zola über die Theorie von der „wissenschaftlichen“, der „experimentellen“ Kunst zu erheben weiß, sondern es für hinreichend erachtet, sich mittels einer Vorrede ethische Motive zuzuschreiben. – In dem wohl bekanntesten seiner Romane führt Bourget einen Jüngling vor, der als Schüler eines berühmten Psychologen auf den Gedanken verfällt, an sich selber das Verbrechertum zu studieren (übrigens ein auch vom Standpunkt der Psychologie aus unsinniger Gedanke, da der Betreffende gar kein ursprünglicher Verbrecher ist und durch die krampfhafte Selbstbeobachtung das Instinktive des Verbrechers vollends lahm legt). Mit kaltblütiger Frechheit, die nur zuweilen von einer schleunigst dann analysierten Sinnenaufwallung unterbrochen wird, bringt nun der Bursche ein hochstehendes Mädchen zu Fall. Daneben halte man Hebbels Golo, der die Sünde an Genoveva bis zum Äußersten treiben will, „nur um zu sehen, ob's auch Sünde war“. Dieser Golo ist so wenig ein wissenschaftlicher Vermerkapparat, daß er vielmehr das furchtbarste Gericht darstellt, das jemals ein Dichter an sich selbst vollzogen hat, bestimmt, ihm das Geheimste des eigenen Charakters aufzudecken, zerschmetternd und doch auch warnend ihm vorzustellen, zu welcher Tat das Motiv in seiner Seele ruhte. Mag man sie Reflexionen nennen, die Monologe Golos, sie erwachsen aus dem Herzen wie die des Holofernes. Jeder Gedanke, durchsättigt von Leidenschaft, jedes Wort Golos, blinkend wie ein Henkerbeil. – – Bei näherem Hinhören lautete die Auflösung des dem Werke Hebbels zu grunde liegenden Rätsels nicht wie bei dem Rätsel der uralten Sfinx von Theben: „der Mensch“. Sie lautete:

Friedrich Hebbel. – Also nichts denn Subjektivität?! – Wie sprach der junge Goethe am „Schäkespears Tag"? „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauche seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft." Wie soll Böcklin entzückt gewesen sein, als er einen Ausspruch – ich glaube des alten Schadow – vernahm: „Flieh bis ans äußerste Meer und du wirst nicht deiner Individualität entfliehen." Hebbel ist ihr nicht entflohen. Sein Geist redet aus seinen Geschöpfen. Kein unwandelbarer Geist; ich zeigte bereits die Entwicklung des Menschen Hebbel, ich werde sogleich die des Künstlers darlegen. Bei aller Wandlung aber kommen gewisse Hauptzüge immer wieder zum Vorschein. – Charakteristisch von vornherein ist, daß Zeit seines Lebens Hauptfeld von Hebbels künstlerischem Schaffen das Drama bleibt: seine Willensnatur, die im Gegensatz zu dem Typus des Modernen keine Spur von innerer Gebrochenheit oder zickzackigem Hinundherfahren zeigt, die bei aller Reizbarkeit an zäher zielbewußter Kraft es mit jeder Dithmarscher Bauernnatur aufnimmt, ja durch ihr Übermaß ihm Qual bereitet, gelangt im Drama am besten zum Ausdruck. Im Zusammenhang mit seiner Willensnatur und mit der Natur des Dramas steht es, daß die heimlichen Reize stiller Winkel in der Seele wie in der beseelten Außenwelt vor dem Gewaltigen, Kolossalischen – das als solches bekämpft wird — zurücktreten, obwohl Hebbel namentlich später, als sich die milderen Saiten seines Wesens entfaltet, das Zarte und Liebliche wohl zu treffen und der Tragödie einzuflechten weiß. Nach wie vor, nur gedämpfter als in der „Genoveva", verharrt in Hebbels Drama das Brüten über das eigene Rätsel, das Wühlen in den eigenen Eingeweiden. Dies Brüten und Wühlen läßt Hebbels Reckengestalten oft viel zu klar über sich selbst erscheinen, und diese Durchsichtigkeit, verbunden mit dem Streben des Dichters nach unbedingter Notwendigkeit des Geschehens, führt leicht zum Eindruck des Gemachten, Berechneten. In Wahrheit sind Hebbels Dichtungen nicht erklügelte, es sind elementare Werke eines allerdings ganz eigenwüchsigen Geistes, der in einer nur ihm gemäßen Weise doch auch die Stimme der Natur ausdrückt. – In einer nur ihm gemäßen Weise drückt jeder Künstler die Stimme der Natur aus. Freilich kann

das unmittelbar, durch den Dichter selbst, oder mittelbar, durch seine Gestalten, geschehen. Die unmittelbare Ausdrucksweise ist – wo sie nicht, wie in manchem lyrischen Gedicht, am Platze – eine künstlerisch bedenkliche: der Germane mit seinen ausgeprägt ethischen Interessen erliegt am ehesten der Gefahr, für seine Gestalten Partei zu ergreifen oder sie als bloßes Sprachrohr zu benutzen und sie dadurch so gut wie aufzuheben. Selbst Goethe, der später mit Nachdruck Ehrfurcht vor der „realen Gegenwart" verlangte und wirklich eine einzig mit Shakespeares Allgefühl gleich zu achtende Universalität der künstlerischen Persönlichkeit errang, hat in seiner Darstellung bestimmte ethische Interessen verfolgt. Stärker war die Gefahr der unmittelbaren Ausdrucksweise für Individualitäten wie die Schillers oder gegenwärtig die Ibsens; völlig entgangen ist ihr auch Hebbel nicht; Schiller liebt jedoch mehr die Form der Rhetorik, Hebbel und Ibsen mehr die der Dialektik. Wie es aber eine leidige Ungerechtigkeit ist, Schiller als einzig der unmittelbaren Ausdrucksweise mächtig hinzustellen – bei Ibsen geschieht das Gegenteil: Ibsens scharfe Beobachtung der Einzelheiten hat dazu verführt, in ihm den „Naturalisten" zu preisen –, so wäre die Ungerechtigkeit Hebbel gegenüber mit Rücksicht darauf, daß er von Anfang seines Schaffens an bedacht ist, statt zu belehren, sich durch die eigenen Gestalten ethisch belehren zu lassen, und mit Rücksicht auf seine Entwicklung zu noch größerer Verlebendigung seiner Gestalten hin, erst recht betrüblich. – Schon in „Maria Magdalene" erreicht Hebbel eine kaum mehr von ihm selbst, von Ibsen nur in Einzelzügen, keineswegs immer im Wesen der Charaktere und in der Totalität des Dramas übertroffene Höhe der mittelbaren Ausdrucksweise. Zwischen dem bürgerlichen Trauerspiel Hebbels und Ibsens Dramen seiner zweiten Periode spinnt sich indes noch ein sonderlicher Faden, den man wohl ableiten darf aus der grüblerischen Natur, wie sie Hebbel und Ibsen, wie sie auch Kleist und Ludwig gemeinsam ist. Otto Ludwig wird jetzt als ein Profet der Technik Ibsens gefeiert. Was er theoretisch erstrebte, hatten Kleist und Hebbel in der Praxis bereits vorausgenommen; ersterer im „Zerbrochenen Krug", letzterer in „Maria Magdalene" Beispiele einer seltsamen Technik geschaffen, als deren frühstes Muster in der Weltliteratur der schon von Schiller gerade auch wegen seiner Technik bewunderte „König Ödypus" gilt und

die nunmehr durch Ibsen zu virtuoser Ausbildung gelangt ist. Vischer hat seinerzeit die „analitische“ Technik von Hebbels „Maria Magdalene“ gewürdigt. – Seit dem dänischen Reisestipendium (die „Maria Magdalene“ ward in Paris zu Ende geführt), das ihm die ersten freieren Atemzüge gewährte, bahnte sich in Hebbel auch sonst eine Wandlung an. Jene Milde, wie sie sich vormals in der Liebe des mühseligen Wanderers Hebbel zu seinem Hündchen rührend betätigt, begann jetzt öfter die Schwingen zu regen. Noch aber geschahen schwere Rückfälle. Die von ihm in der „Genoveva“ an die konventionelle Moral, schärfer an sich selbst gelegte, in der „Marie Magdalene“ geschliffene Axt erhob Hebbel mit Wucht gegen die Schäden der Gesellschaft. Größer als zuvor schien die Gefahr der Vereinsamung, der Verbitterung. Doch das Heil war nah, es ist da! – Dem Liebesbund mit Christine fehlte zunächst nicht der Schatten; abgesehen, daß für Hebbel noch andere Beweggründe als die Liebe sich geltend gemacht hatten, war ja der Weg zu Christine über Elise hinweggegangen; dazu drohte ein aus Hebbels reizbarer Persönlichkeit nur allzu begreiflicher Konflikt. Christine war ebensowenig wie Ibsens Nora ein bloßes „Ding“; es mochte Hebbel, der sehr im Gegensatz zur Romantik und zum jungen Deutschland die Bestrebungen der Frau nach Gleichberechtigung mit dem Manne stets zurückgewiesen hat, schwer fallen, einer Persönlichkeit, wie sie Frau Christine war, genügende Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wieder bewährte sich hier die Kunst als strenge Straferin und gnädige Behüterin: in „Herodes und Mariamne“ zeigte sie ihm, was da hätte werden können; verwandte Klänge zittern noch in dem Verhältnis des Kandaules zu Rhodope. Ganz rein und zweifelsohne sind dagegen „Agnes Bernauer“ und „Die Nibelungen“. Als Hebbel die „Agnes“ vollendet, sandte er seine innigsten, glückseligsten Briefe an Christine. Mit einer Huldigung für sie, die er als Darstellerin der Kriemhild – freilich in dem Raupachschen Machwerke – kennen gelernt, eröffnete Hebbel „Die Nibelungen“; „in Nibelungen-Liebe und -Treue“ unterzeichnete er gelegentlich einen Brief an Weib und Kind. – Der besänftigende Einfluß Christinens hatte in Hebbels nun einmal festumrissener, willensgewaltiger, zu schwerblütiger Grübelei geneigter Persönlichkeit Werke gedeihen lassen, die das deutsche Volk mit Liebe und Stolz zu einem seiner tiefsten Dichter erfüllen sollten und erfüllen werden; denn in Hebbels so individu-

ellen Dichtungen erkennt es Züge des eigenen tief in die Tiefe hinabstrebenden Gemütslebens, Züge des uralten Typus „der Mensch“. — Es haben einmal die Brüder Goncourt, die Mitbegründer des „wissenschaftlichen“ Naturalismus mit all seinem formalen und psychologischen Raffinement die Frage: „Was ist das Schöne?“ beantwortet mit: „Dasjenige, was dein Dienstmädchen und deine Braut instinktmäßig abscheulich finden.“ Hebbel schrieb: „Ob Anschauungen poetisch sind, d. h. ob sie wahr sind, das heißt wieder, ob sie aus einem reinen oder raffinierten Akt der Fantasie hervorgegangen sind, erfährt man am besten von den Kindern. Alles, was Kindern kommt oder doch kommen kann, ist allgemein-menschlich und darum auch, wenn es im poetischen Kreise liegt, poetisch.“ Hier hat wohl noch die Sehnsucht nach Einfachheit mitgesprochen, durch die Hebbel so früh zu Uhland, und Wagner (der das „Rein-Menschliche“ als Grundlage des Musikdramas erkor) so früh zu Weber gezogen ward. Bei der Aufführung seiner „Nibelungen“ aber jubelt Hebbel: „Ich packe den Letzten auf der Gallerie wie den Ersten im Parterre, und wer das nicht kann, der soll vom Handwerk bleiben.“ — — Diese späteren Dramen Hebbels mit ihrem Gipfel, den „Nibelungen“, strahlen einen durch den dunklen Hintergrund nur gehobenen Glanz aus. Es ist, wie wenn das Veilchen, das Kriemhild beim Empfang Brunhilds gepflückt, mit verhaltenem Duft noch „Kriemhilds Rache“ durchzieht; in welchen lichten Farben malt Rüdeger die sich bereits verfinsternde Heunenkönigin; und wenn er auch, sie an ihr eigentlich Selbst erinnernd, ihre Rache nicht hemmen kann, diese bluttriefende Rache ist für Kriemhild selbst getränkt in Bitternis, für uns jedoch durch die Bitternis, die aus der Teufelin ein Heldenweib erschafft, getränkt in Süße, in eine herbe Süße, gleich jener, die das alte „Nibelungenlied“ atmet. „Wie liebe mit leide ze jungest lônen kan.“ . . . Ist solche Süße nicht zu herb, der letzte Tropfen gar bitter — der Tod. Reckt nicht der Tod seine Klauen just nach dem Lachendsten und Leuchtendsten? Kein Entrinnen: der Pessimismus zieht vor unsern hellen Blick sein trübes Gespinst . . . Du Löser des ersten Rätsels, hier harrt das zweite, das in der Lösung „der Mensch“ sich barg: Das Rätsel des T o d e s. Nimm ihm den Stachel! Oder sollen wir uns wenden an die große Sfinx Zarathustra? oder an den großen Magus des Nordens?

„Da lässet man die Bäume in den Himmel wachsen und

darüber die schönsten Wolken ziehen und beides sich in klaren Gewässern spiegeln! Man spricht, es werde Licht! und streut den Sonnenschein beliebig über Kräuter und Steine und läßt ihn unter schattigen Bäumen erlöschen. Man reckt die Hand aus und es steht ein Unwetter da, welches die braune Erde beängstigt, und läßt nachher die Sonne in Purpur untergehen!" Gottfried Keller läßt also seinen „grünen Heinrich" die Kunst preisen. Eine ähnliche Schöpferfreudigkeit beseelt jeden Künstler. Schaut er die Natur auch durch die schwärzeste Brille, daß er das Gesehene wiederzugeben vermag, erleichtert nicht nur sein Herz, es flößt ihm ein Hochgefühl ein, welches schließlich auf seine Geschöpfe überströmt. Ein Philosoph kann unbedingter Pessimist sein – im Grunde ist das nicht einmal Schopenhauer oder der Buddhismus –, ein Künstler niemals, sogar nicht der, der dazu die meiste Ursache zu haben scheint, der Tragiker. – „Was allem Tragischen den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt", sagt Schopenhauer, „ist das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin." – Unter den großen deutschen Künstlern stehen wohl Friedrich Hebbel und Richard Wagner dem Philosophen des Pessimismus am nächsten. Hebbel hatte einst geschrieben: „Meine Muse will nun einmal Blut. Übrigens liegt ja alle Tragik auch nur in der Vernichtung und macht nichts anschaulich als die Leere des Daseins." Nach der erst spät erfolgten Bekanntschaft mit Schopenhauers Schriften urteilte jedoch der gereifte Hebbel: „Schopenhauer macht aus dem Pessimismus ein System und geht darin auf. Bei mir findet er sich als ein Element, mir rundet sich die Welt immer mehr und mehr und mir ist sie nie so rund wie jetzt erschienen." Dagegen hat Wagner seit seiner ebenfalls erst später erfolgten Bekanntschaft mit Schopenhauers Schriften immer die Überzeugung vertreten: „es sei die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen." Ob diese Philosophie für Wagner selbst ausschließliche Grundlage geworden, werde ich noch zu erörtern haben. In seiner Schrift „über Staat und Religion" heißt es allerdings von der Kunst, hier werde „die Nichtigkeit der Welt offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden", und in seiner Vermächtnisschrift „Religion und Kunst" führt Wagner aus: „Was

als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Betätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen großer Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit. Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen, vorempfindend bereits teilhaftig zu werden: uns beängstigt nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag — ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedenssüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen mitleidenden Natur bewußt werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen, und, losgelöst von jener grauenhaften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens, fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit." Heller tönt die Stimme Hebbels:

„Wohl soll die Kunst euch stets erfreu'n,
Selbst durch das blut'ge Trauerspiel,
Nur müßt ihr nicht das Mittel scheu'n,
Durch das sie's hier erreicht, das Ziel.
Die Sonne lacht euch ohne sie,
Euch ohne sie das Morgenrot,
Allein der Schmerz erquickt euch nie,
Und nie der Tod, der bittre Tod.
Sie nötigt beide, es zu tun,
Sie führt sie nah genug heran,
Daß keine Kraft in euch mehr ruhn,
Daß jede sich nur steigern kann;
Sie hält sie dennoch fern genug,
Daß euch ihr Stachel nicht verletzt,
Und daß nur, wer schon selbst dem Fluch
Verfallen ist, sich noch entsetzt.
Verkehrt sie denn mit Tod und Schmerz,
So tut sie's, stiller Hoffnung voll,
Daß eben dadurch euer Herz,
Wie nie, von Leben schwellen soll,
Und daß ein einziger Genuß,
Wie keine Lust ihn euch gewährt,
Euch Seel' und Sinn erfrischen muß,
Wenn sie das Grauen selbst verklärt."

Die Tragödie soll uns nicht die Wertlosigkeit, die Leere, die Nichtigkeit des Lebens, die Erlösungsbedürftigkeit der Welt vor Augen führen, uns nicht zur Resignation und zur Befreiung vom rastlosen Willen hinleiten, sie soll uns vielmehr anspornen zum Leben! Um das zu ermöglichen, genügt nicht das Fernergerücktsein des tragischen Geschehens, es muß eine besondere Beleuchtung des

Geschehens dazukommen. Welcher Art ist die Beleuchtung des Schmerzes und Todes, welcher Art die „Verklärung“ des Grauens bei Hebbel? Diese Frage berührt den Kern von Hebbels Dichtung: das Wesen seiner Tragödie. – –

„Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.“

Der Zwiespalt liegt jeder Tragödie zu grunde; nicht immer ein innerer wie im „Faust“; es kann auch der Zwiespalt sein zwischen dem Menschen und einer äußeren Schicksalsmacht. Beide Gattungen der Tragödie finden sich bei Hebbel. – Golo und Kandaules z. B. sind innerlich zwiespältige, problematische Naturen, zumal Kandaules. Die Tragödie, der er angehört, „Gyges und sein Ring“, zeigt aber, wie die eine Gattung zuweilen in die andere übergeht. – Hebbel machte bei seinem „Gyges“ eine „merkwürdige Erfahrung“. Während er sich sonst bei seinen Arbeiten immer eines gewissen Ideenhintergrundes bewußt gewesen, reizte ihn diesmal nur die Anekdote, die ihm, etwas abgeändert, außerordentlich für die tragische Form geeignet schien. Als jedoch das Stück fertig war, stieg plötzlich zu seiner eigenen Überraschung, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor. Die „Idee der Sitte“ ist es, die – wie hier den unbewußten – in Hebbels sonstigen Dramen vielfach den bewußten Hintergrund abgibt. Die Idee der Sitte, ein ethisches Problem! Es ist die verdichtete Form eines allgemeineren Problems, des Grundproblems von Hebbels Tragödie, des Verhältnisses zwischen dem sogenannten Einzelnen und der sogenannten Gesamtheit. – Das Problem des Verhältnisses zwischen dem „Einzelnen“ und der „Gesamtheit“ deucht uns so uralt wie die Sfinx von Theben. Zu seiner Ausbildung bedurfte es indessen eines langen Werdeganges, einer sehr hohen Kulturstufe. – Bei der Bedeutung dieses Problems für die Tragödie Hebbels – und für wessen willensgewaltigen Dichters Tragödie nicht! – sehe ich mich zu einem historischen Rückblick genötigt. – – Primitive Zeiten kennen noch gar kein differenziertes Individuum. Das Individuum hat sich noch nicht von den übrigen

Angehörigen der Herde oder Horde gesondert. Das Verhältnis des „Einzelnen" zur „Gesamtheit" ward noch nicht zum Problem. Erwacht es als solches, das heißt, ergibt sich ein Zwiespalt zwischen dem „Einzelnen" und der „Gesamtheit", so trägt doch der Zwiespalt ein für die Stärke der ursprünglichen Bindung bezeichnendes Gepräge: nicht gegen die Gesamtheit empört sich der Einzelne, sondern gegen die Gottheit. – Auf dieser Stufe steht das Drama der älteren Griechen. Erst Sophokles nähert sich in der „Antigone" einer höheren Stufe. – Mit der Renaissance lebte auch das Problem des Verhältnisses zwischen dem „Einzelnen" und der „Gesamtheit" wieder auf. Es gehört zu den Verdiensten Jakob Burckhardts, als das Wesen der Renaissance den Bruch mit der die Anschauungen der „Gesamtheit" darstellenden „Sitte", die – nur nach den verschiedenen Ständen individualisiert – das Mittelalter beherrschte, erfaßt zu haben. Das Individuum machte seine Rechte geltend. Italien als das damals fortgeschrittenste Kulturland drohte in eine Unzahl kleiner Staaten, die Staaten in eine Unmenge bedeutender Individuen auseinander zu fallen. Aus diesen Zuständen entwickelte sich das Staatsideal Macchiavells. – In dem damaligen Deutschland, dem der Reformation, war noch das Verhältnis des „Einzelnen" zur Gottheit, allerdings in einer nur der germanischen Rasse eigentümlichen Vertiefung, in den Brennpunkt des Interesses gerückt. – Doch die vorzeitige Blüte der Renaissance verwehte und die der Reformation erstarrte. Es kam endlich das Zeitalter der Aufklärung, die nun auch über das Verhältnis des „Einzelnen" zur „Gesamtheit" aufzuklären suchte. Da inzwischen die Ausbildung des modernen Staates zum ersten großen Abschluß gelangt war, trat als Form der „Gesamtheit" der Staat in den Vordergrund, während mehr im Hintergrund die Menschheit auftauchte. Wie – fragten die Aufklärer – ist der Staat zustande gekommen? Aus Vernunftgründen, angesichts des Kampfes aller gegen alle, hätten sich die „Einzelnen" gemäß einem Vertrage zum Staate zusammengeschlossen. Der Staat ist nach dieser Auffassung, der sogenannten Vertragstheorie, nichts als eine Aneinanderreihung vernunftbegabter „Einzelner", denen überdies innerhalb des Staates freiester Spielraum zu gewähren sei. — Das um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland zum Durchbruch gelangende Gemütsleben ließ die Vertragstheorie zwar längst nicht in Vergessenheit sinken, erschütterte jedoch ihren Boden. –

Zu Beginn schien es, als ob die Anerkennung des Gefühl und Wille umschließenden Gemütslebens eine schrankenlosere Herrschaft des „Einzelnen“ herbeiführen sollte; man denke etwa an die Dramen eines der Hauptstürmer und Dränger, des jungen Schiller. Dieselben Dramen bezeugen den Umschwung. Mit der Anerkennung des Gemütslebens ward nämlich eine gefühlvollere Auffassung des Zusammenlebens ermöglicht und der zunächst so ungestüme Wille konnte in den Dienst der „Gesamtheit“ treten. Nur daß als Form der „Gesamtheit“ nicht mehr der Staat im Vordergrunde stand; als Staat des absoluten Herrschers hemmte er bereits den Werdegang, widerstrebte er der Idealisierung. Die bürgerliche Gesellschaft stellte sich selbst als Ideal hin, träumte wohl auch schon von einer Reform des Staates, die sich indessen auf die Maßregelung mißliebiger Beamten zu beschränken pflegte. Bei der Enge dieses Ideals, die ihnen allmählich zum Bewußtsein kam, sehnten sich größere Geister nach einem weiteren Ideal, der Menschheit. – Wunderbar hat das von der Aufklärung mehr gedachte, von der neuen Zeit gefühlte Humanitätsideal auf unser Volk gewirkt: leider nur auf seine größten Geister, auf Pfadfinder wie Lessing und Herder, auf Dichter wie Goethe und Schiller, auf einen Musiker wie Beethoven. Schillers und Beethovens Genien verschmolzen da zu der Hymne „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt“ . . . Leider nur auf die größten Geister unseres Volkes hat das Humanitätsideal gewirkt: die mußten ihren Blick fernen Ländern und Zeiten als Stätten desselben zuwenden. – Das Ideal der Humanität blieb aber nicht nur auf des deutschen Volkes größte Geister beschränkt, der einflußreichste Geist der Folgezeit enttronte es auch bald. Langsam hatte das Ideal des Staates an der Hand Kants die Stufen wieder emporzusteigen begonnen, jetzt schneller, geleitet von Hegel! – Hegels Staatsideal war seinem Inhalte nach ein von der eigenen Zeit überholtes. In zwei Beziehungen entsprach Hegel umsomehr seiner Zeit: daß er als wichtigsten Faktor der geschichtlichen Entwicklung den Staat erklärte und daß er eine andere Theorie vom Staate geltend machte als die des Vertrages. Der Vertrag bezeichnet nur den ersten Schritt zum Staate, zum Staate, der die vollendete Wirklichkeit der sittlichen Idee ist! – Hegel verschmähte es, das Verstandesmotiv der Aufklärung durch ein aus dem Gemütsleben und dessen primitiver Form, aus dem Triebleben, geschöpftes zu ersetzen oder

zu ergänzen, er griff – um sein Ideal nur ja recht hoch zu erheben, schwindelnd hoch, bis zu dem Sitze der Gottheit – wohl in Anlehnung an Schelling zurück auf die platonisch-christliche Ideenlehre. Damit war eine metaphysische Auffassung der „Gesamtheit“, und insbesondere des Staates (vgl. Platos Staatslehre), proklamiert, die, vorbereitet seit dem Verfall der Aufklärung, von Hegel jedoch zum Siege geführt, die Folgezeit beherrschte und, mit Tropfen Schopenhauerschen Blutes vermischt, als „Gesamtwille“ bis auf die Gegenwart, bis auf Wundt ein Dasein fristete – freilich in der bloßen Spekulation. – Den ersten Schwertstreich gegen das Fantom führte Max Stirner. Feuerbach hatte inzwischen als Ideal den Gattungsbegriff „der Mensch“ herausgestellt. Stirner erkannte: „der Mensch“ sei nur der letzte Rest der Metaphysik. „Dem Menschen“ stellt er den „Einzigen“ entgegen. – Durch das metaphysische Extrem war man also glücklich wieder zum früheren gelangt: zu der Annahme isolierter Wesen. Das Verblüffende bestand nur darin, daß diesem Stirnerschen „Einzigen“ jegliche Neigung fehlte, mit andren „Einzigen“ irgendwelchen Vertrag zu schließen: statt der Vertragstheorie die Theorie des Anarchismus! – Indessen: all diese Theorien ruhen auf tönernen Füßen. Wie die metaphysisch aufgefaßte „Gesamtheit“ ist der „Einzelne“ oder „Einzige“ ein bloßer Begriff. Wo findet sich eine „Gesamtheit“, die nicht empirisch abzuleiten wäre aus den Funktionen von Individuen? Und wo ein „Einzelner“ oder „Einziger“? Niemals hat es einen solchen gegeben; die ursprünglichste Form, in der die Menschen auftreten, scheint die Horde zu sein. Niemals wird es einen solchen geben; es sei denn, daß die bisher von ihrer Mutter geborenen Menschen künftig aus dem Himmel fallen und daß sie das Tolstoische Ideal der Ausrottung des Geschlechtstriebes verwirklichen (wovon Stirner doch wohl noch entfernt war, sintemalen er das Buch vom „Einzigen“ ausdrücklich seinem „Liebchen“ widmete). Grundlage aller menschlichen Entwicklung ist eben das undifferenzierte oder differenzierte Individuum. Das Wesen des Individuums besteht mitnichten in purem Egoismus – das ist eine diesseitsfeindliche Verleumdung! –, mitnichten auch in purem Altruismus. „Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust!“ – Die Theorie Stirners war eine Art unerlaubter Übertragung des erkenntnistheoretischen „Ich“ auf das soziale Gebiet. Fichtes aus Kants „Kritik der reinen Vernunft“ abgeleitetes „nur das Ich ist“ – Fichte selbst

wandte sich einer universalistischen Ethik zu – hatte jedoch schon früher Unheil angerichtet, und zwar ein folgereicheres als das auf seine Zeit wirkungslose Stirners. Die Romantik benutzte Fichtes Philosophie, Kunst und Leben einem vielfach zur Willkür und reaktionären Aristokratie verzerrten Individualismus unterzuordnen, und die Romantik war zu einem Faktor in der europäischen Kultur geworden. – Zur Zeit Stirners wankte längst der Tron der Romantik, auch in Deutschland. Die Demokratie rüttelte daran. „Wenn nicht alle Zeichen trügen“, heißt es in einem der Romane Spielhagens, die, obgleich später entstanden, noch mehr den Charakter des vor-, als des nachmärzlichen Liberalismus tragen, „so ist die Zeit des Heroentums vorüber. Wohl mag es der groß angelegten Natur schwer fallen, sich zu beugen unter das allgemeine Gesetz, schwer von dem Irrtum zurückzukommen, daß sie allein schon ein Ganzes sei. Und doch ist es ein Irrtum. Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr: einer für alle, sondern alle für alle . . . Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und alle guten Menschen bilden eine einzige große Armee, der Einzelne ist nichts weiter als ein Soldat in Reih und Glied . . . Als Einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich; den Einzelnen streckt eine Kugel in den Staub, aber die Reihe schließt sich über ihm und die Kolonne ist, wie sie war!“ Das Ideal Spielhagens war noch keineswegs dasjenige eines extremen Demokraten wie des Historikers Rotteck, dem die großangelegte Natur einfach ein „öffentliches Unglück“ dünkte. Auch fabelte jenes Programm gar zu viel schlechtweg von Menschen, während doch die Menschheit zu Gunsten des Staates bedenklich an Ansehen verloren hatte. – Welche Wonne nun für die Demokratie, ihr Ideal des unbedingten Kollektivismus mit dem Mantel der Metaphysik malerisch zu drapieren und obendrein für das Übergewicht des Staatsprinzips gleichfalls in der Philosophie eine Stütze zu finden. Hegels Geist galt als der maßgebende in Deutschland, auch im Gebiete der Literatur, als der Dichter Friedrich Hebbel mit seinen ersten Schöpfungen hervortrat (1840f.). – – Der Umstand, daß Hebbels Tragödie auf das Problem des Verhältnisses zwischen dem „Einzelnen“ und der „Gesamtheit“ hinwies, war die Veranlassung zu dem soeben beendeten historischen Rückblick. Er leitete bis zur Schwelle von Hebbels Schöpfungen. Es fragt sich jetzt, ob die in diesen Schöpfungen sich vollziehende Lösung jenes Problems im Zusammen-

hang steht mit einer der durch den Rückblick erschlossenen Lösungen, etwa mit der, die Hebbels eigene Zeit glaubte gefunden zu haben. Welches war die Stellung Hebbels zu seiner Zeit und ihren Idealen? – Hebbel hat nie der Neigung nachgegeben, der Wirklichkeit zu entfliehen. Er ließ sie auf sich einwirken, um seinerseits dann auf sie zurückzuwirken. Keine bloße Tendenz wie bei den Vertretern des „jungen Deutschland“, doch in seiner ganzen Dichtung eine ethische Richtung, der man ohne Berücksichtigung der Zeitverhältnisse nicht ganz gerecht werden kann. – Hebbel trat in eine vom Ideal der Demokratie erfüllte Zeit ein. Die damaligen wie auch noch die heutigen Vertreter der Demokratie sehen als deren Wesen den Fortschritt an. Der Fortschritt der Masse ist aber dem Fortschritt der höheren Schichten gegenüber ein so langsamer, daß man eher von einem in der Masse verkörperten Prinzip der Beharrung sprechen darf. Nur wenn man die langsame Entwicklung völlig abdämmt, weicht das mehr beharrende einem unter Umständen sogar revolutionären Prinzip. – Seit den Befreiungskriegen war die Hemmung immer stärker geworden. Das damals die Masse noch vorwiegend vertretende Bürgertum drohte entweder zu versumpfen oder dem Strudel des Radikalismus anheimzufallen. – Der Moderduft des Kleinbürgertums ist die Luft von Hebbels „Maria Magdalene“. Bald nach Veröffentlichung dieses „bürgerlichen Trauerspiels“ und erst neuerdings wieder wurde behauptet, mit der „Maria Magdalene“ habe sich das bürgerliche Drama, einst ein Organ des Emanzipationskampfes, gegen das Bürgertum selbst gekehrt. Bedenkt man, wie weit damals die radikalen Vorkämpfer des Bürgertums sich fortreißen ließen, vergegenwärtigt man sich, daß im Gefolge der bürgerlichen Revolution die sozialistische des „kommunistischen Manifestes“ zu grollen anheben sollte, so könnte man wohl hinter Hebbels „Maria Magdalene“ eine ähnliche Stimmung wittern, wie sie später einen Bildungsaristokraten, freilich vom Schlage Lassalles, zum Sozialismus führte. „Diese absolute geistige Versimpelung des Bürgertums in dem Lande Lessings und Kants, Schillers und Goethes, Fichtes, Schellings und Hegels! Sind diese geistigen Heroen wirklich nur wie ein Zug von Kranichen über unsren Häuptern dahingerauscht?“ fragt Lassalle im „Bastiat-Schulze“; ein ähnlicher Stoßseufzer entringt sich einmal Hebbels Brust, wahrscheinlich im Hinblick auf Freytags „Soll und Haben“; und auch Hebbel blieb nicht

bei der Bildungsfrage stehen. In welche sozialen und sittlichen Schäden der bürgerlichen Gesellschaft lassen sein „Trauerspiel in Sizilien“ und die „Julia“ — künstlerisch allerdings mißlungene Werke — hinabblicken! Dieser Blicke wegen hat man seinerzeit gegen den Dichter der „Julia“, wie in unserer Zeit gegen den Dichter der an die „Julia“ seltsam anklingenden „Gespenster“ den Vorwurf nicht allein einer wider die bürgerliche Gesellschaft gerichteten Tendenz, sondern der Unsittlichkeit geschleudert. Der Mann strengster Justiz, der Henker, zählt ja von je zu den „unehrlichen“ Leuten. In der „Julia“ wird jedoch der Henker sichtlich zum Bußprediger, der — wie es im Vorwort heißt — „den Totenkopf auf den Tisch legt und ans Ende mahnt“; er fügt noch ausdrücklich hinzu, daß er „die volle Gefahr teile!“ Hebbel teilt sie mit den Gemahnten in gleicher Weise wie Ibsen und schließlich sogar Zola. — Hebbel ist kein sozialistischer Revolutionär, nur beseelt von dem nicht selten an Carlyle gemahnenden, strengen Ernst eines reformbedachten Geistes, der auch im Interesse des Bürgertums den sozialen Schäden abhelfen möchte. Er ist so wenig ein Revolutionär, daß es vielmehr die zur Revolution hindrängenden radikalen Bestrebungen seiner Zeit waren, die ihn — wie man gesagt hat — „konservativ“ werden ließen. — Der Bedeutung eines Schwergewichts für die Entwicklung hatte sich Hebbel nie verschlossen; von seinen ersten Dramen bis zu seinem „Demetrius“-Fragment wird er ihr gerecht. Die Radikalen setzten sich über diese Bedeutung mit Leichtigkeit hinweg; ihre ideologische Forderung der „freien Kräfte“, die bedenklich an Stirner streifte, war nur noch insofern demokratisch zu nennen, als sie die Betätigung der „freien Kraft“ für alle verlangte; den Boden, auf dem sich die Kräfte aller auswirken könnten, sollte der auch von den Radikalen reichlich mit Weihrauch bedachte Staat bieten. Die aus dem Radikalismus erwachsende Gefahr begann das Bürgertum selber zu wittern. Kurz darauf, nachdem sich die radikale Demokratie in den „Halleschen Jahrbüchern“ ein Organ geschaffen hatte (1839), mehren sich namentlich in der Literatur die Spuren einer gemäßigt demokratischen Strömung. Ohne Hilfe seitens der reaktionären Regierung war sie indessen zu schwach, um die Revolution des Jahres 1848 zu verhindern. — Die Revolution machte auf Hebbel einen unauslöschlichen Eindruck. Während Ludwig — trotz seines „Realismus“ — im „Erbförster“ ein Ab-

schreckungsdrama schuf, sprach Hebbel positiv sein Ideal aus: in der „Agnes Bernauer“. – Einen ähnlichen Stoff wie Hebbel in der „Agnes Bernauer“ hatte schon Immermann im „Alexis“ zu gestalten gesucht, doch vergeblich; Hebbel notierte 1843 in sein Tagebuch, wie die Schlußszene im „Alexis“ hätte lauten müssen. „Höchst verfehlt ist es“, schrieb Hebbel, „wenn Immermann in der letzten Unterredung zwischen Alexis und Peter eine gewisse Versöhnung zwischen beiden, eine Überzeugung des ersteren, daß letzterer mit Notwendigkeit handle, herbeiführt“; die Schlußszene nach dem Sinne Hebbels sollte folgende Worte des Sohnes, an den Vater gerichtet, enthalten: „Ihr glaubt, das was Ihr jetzt tut, zum Besten Eures Volks und Eures Lands zu tun. Das ist nicht so, Ihr tut es nur für Euch selbst.“ Noch kein Jahrzehnt war verflossen, als Hebbel seine „Agnes Bernauer“ mit einer Versöhnung schloß! Die Möglichkeit dazu bot erst ein positives Ideal, das der Vater als Herrscher vertrat und dem der Sohn sich beugte. Es wird sich weiterhin ergeben, wie nahe dieses Ideal dem in der „Judith“ bereits hervorgekehrten steht. Angewandt aber auf die Zeitverhältnisse erschien es früher in einer weiteren Form. – An seinen Freund Gravenhorst hatte Hebbel 1837 geschrieben: „Wenn der einzelne Mensch beleidigt oder geschädigt wird, so sind Galgen und Beil sogleich bereit; wer das Bild der Menschheit beschmitzt und in den Staub tritt, für den gibt es keine Strafe. Und doch kenne wenigstens ich keine Gottheit, zu der ich beten könnte, als eben die Menschheit.“ – Nach Beendigung der „Agnes Bernauer“ (Dezember 1851) trug er in sein Tagebuch ein: „Mir ist bei der Arbeit unendlich wohl zu Mute gewesen und abermals hat sich's mir bestätigt, was ich freilich schon oft bei mir selbst erfuhr (und was er bei dem „Gyges“ wieder erfahren sollte), daß in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehrt.[1]) Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich

---

[1]) Gleich nach der „Agnes Bernauer“ schrieb Hebbel:

So will es der Berater
Der Welt, daß in der Kunst
Das Kind den eignen Vater
Belehrt durch seine Gunst,

Und für die heil'ge Schüssel
Voll Blut, die er vergießt,
Ihm dankt mit einem Schlüssel,
Der ihm das All erschließt.

Statt sich durch die eignen Gestalten belehren zu lassen, trägt Ibsen zuweilen von vornherein festgelegte ethische Anschauungen durch das Sprachrohr seiner

erkannt, wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn . . . Hier kann man mir doch gewiß nicht vorwerfen, daß ich irgend gegen die gesellschaftlichen Konventionen verstoßen hätte, im Gegenteil ... Die Ultrademokraten werden mich freilich steinigen, doch mit Leuten, die Eigentum und Familie nicht respektieren, die also gar keine Gesellschaft wollen, ja, die konsequenterweise auch nicht den Menschen, das Tier, den Baum u. s. w. wollen können, weil das doch auch Kerker freier Kräfte, nämlich der Elemente sind, habe ich nichts zu schaffen." Näheres über das sich in der „Agnes Bernauer" offenbarende Verhältnis des Individuums zum Staat ergibt sich aus einem Briefe Hebbels an Karl Werner: „Es ist darin (in der „Agnes Bernaner") ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus der höchsten Region hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste bittre Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unsrer Tage keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die ganze Menschheit hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in der Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei den Einzelheiten stehen zu bleiben, der wird sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattete, ausgesprochen finden." Wenn Hebbel hier dem „hohlen Demokratismus" seiner Tage die Lehre vorhält, das Individuum müsse sich unter allen Umständen der Gesellschaft beugen, so wirkt das zunächst überraschend; war selbige doch auch die Lehre der Demokratie; die in „Reih' und Glied" marschierende Demokratie hatte indessen Führer nötig gehabt und als Führer nur Feuerseelen gefunden, die einen Teil des Bürgertums bis zu den Barrikaden fortrissen. Zur Lehre der Demokratie gehörte auch Hebbels weitere Bekundung, wonach der notwendige formale Ausdruck der Gesell-

Personen vor. Dagegen konnte Wagner an August Röckel hinsichtlich der „Nibelungen" schreiben, seine Gestalten hätten seine Ansichten immer wieder über den Haufen geworfen und es sei schließlich etwas ganz anderes zu Tage gekommen, „als ich mir eigentlich — gedacht hatte".

schaft der Staat sei, der Staat, der nach Hebbel „so wenig auf einem bloßen Vertrag beruht als der Mensch"; in der Staatsform lebt die ganze „Menschheit", die Hebbel früher für die einzige „Gottheit" erklärt hatte, zu der er beten könnte. In der Staatsform! Von hier scheint es nicht weit zu dem: „Verleumden Sie nicht den Staat, der Staat das ist Gott!" des auf Hegel fußenden Lassalle. – Der Inhalt von Hebbels Staatsbegriff deckte sich jedoch weder mit dem des junghegelianischen Radikalismus, als dessen Ausläufer Lassalle von ideologischen zu praktisch-sozialen Forderungen übergehen sollte, noch mit dem des reaktionären Althegelianismus. Seine Sehnsucht galt nicht der „deutschen Republik"; Hebbel war gleich Hegel Monarchist. Nach einem im Jahre 1853 an dem Kaiser von Österreich versuchten Attentat schrieb Hebbel: „Das ruchlose Attentat hat seinen Zweck Gott sei Dank verfehlt, die Majestät, die nach dem Dichterwort den Gesalbten des Herrn umfließt, hat ihre Unnahbarkeit nicht verleugnet, aber der bloße Versuch ist in den Augen eines denkenden und empfindenden Menschen furchtbarer wie jede andere Missetat, die wirklich vollbracht wird, denn das ärgste Verbrechen anderer Art trifft nur ein einzelnes Individuum, das am Staatsoberhaupt verübte trifft ihn und mit ihm alle zugleich." Hebbel hing sein Herz allerdings nicht wie Hegel an die veraltete ständische Monarchie. Sein Ideal ist der Monarch, der im Interesse seiner Untertanen aufgeht, und im Interesse der Untertanen lag zur Zeit Hebbels das Gewähren einer Verfassung. Wie Hebbel die Pflicht des Monarchen vom Monarchen selbst erfaßt sehen wollte, zeigt der Satz: „Ein König hat weniger Recht ein Individuum zu sein als jeder andere." – Ein derartiger Monarch nun ist der Herzog Ernst in Hebbels „Agnes Bernauer"; als solcher tritt er seinem Sohn Albrecht, der die Rechte des Herzens verficht, entgegen. – Gelten die Pflichten des künftigen Herrschers mehr als die Rechte seines Herzens, steht das staatliche Prinzip über dem individuellen? Das scheint bereits die Frage der „Antigone" zu sein. Hebbel selbst bezeichnete seine „Agnes Bernauer" als die „moderne Antigone". Dadurch jedoch, daß Kreon seine Staatsgewalt mißbrauchte, daß menschliches (hier im wesentlichen das Familienrecht) und göttliches Recht einzig auf seiten der Antigone sind, kam das eigentliche Problem bei Sophokles nicht zum reinen Austrag. Umsomehr bei Hebbel. Die Überzeugung auch des Sohnes,

daß der Vater mit Notwendigkeit gehandelt, indem er Agnes zum Tode bestimmte, verleiht Hebbels Drama erst seinen besonderen Charakter. – Steckt in des Sohnes Beugung wirklich die endgültige Lösung des Problems? – Es klingt wie ein Nachhall früherer Zeit – der Zeit des Humanitätsideales, in der Schiller den neueren Staat für einen „Notstaat“ erklären konnte – und doch auch wieder mit Bezug auf den Staat wie der Vorklang einer bedeutend späteren Zeit – die im Staat „das kälteste aller kalten Ungeheuer“ erblickt: also sprach Zarathustra –, wenn gerade damals, als Hebbel die „Agnes Bernauer“ dichtete, in seiner Schrift „Oper und Drama“ Richard Wagner (unbekümmert, daß es sich bei Sophokles nicht um das eigentliche Problem handelt) ausrief: „Der Liebesfluch Antigones vernichtete den Staat! . . . Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen!“ – Die unmittelbar folgende Generation des deutschen Volkes sammelte sich keineswegs unter dieser Fahne; sie folgte dem Banner des Staates. Nicht wie es Lassalle aufzurichten suchte; Lassalles Banner ward vom Sturm der roten Internationale umgeweht. Sie drängte sich um das Staatspanier, das in einem Gewimmel niederer Geister als ein wahrhaft Großer Friedrich Hebbel entrollt hatte, das Heinrich von Treitschke ergriff und unter dem Bismarck mit der Spitze seines Pallasches das verblüffte Bürgertum zum Siege wies. – Auf den Wunsch, er möge doch einen „Macchiavell“ schaffen, antwortete Hebbel: „Er ist längst da. Was Berechtigung im Macchiavell hat, lebt in meinem Herzog Ernst.“ In seinem Herzog Ernst lebt mehr noch Bismarck als Macchiavell. Ähnlich wie Herzog Ernst zu seinem Sohne mochte Bismarck zu jener Prinzessin aus dem Hause Hohenzollern gesprochen haben, die, ebenfalls nur ihrem Herzen folgend, sich über alle sonstigen Pflichten hinwegsetzen wollte. An Bismarck erinnert auch die Rücksicht auf die Macht dessen, das der große Staatsmann die „Imponderabilien“ nannte: „Weh dem“, ruft Herzog Ernst, „der die Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!“; Kandaules, ein anderer Typus des Herrschers, desjenigen, der, ohne Kraft und Saft, seinen Staat umwälzen möchte, warnt untergehend seinen Freund: „nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!“; vielleicht wäre es der Höhepunkt von Hebbels ganzem Schaffen geworden, wenn er die Szene seines „Moloch“ ausgeführt hätte, in der er darstellen

wollte, wie das Symbol der Sitte den eigenen Herrn vernichtet. So ist es denn kein Wunder, daß Hebbel „der Profet Bismarcks" wird, allerdings ein Profet, der nicht völlig gerecht zu werden vermag der die Macht der Sitte schließlich zersprengenden Übermacht des weltgeschichtlichen Genies. — In dem Tagebuch seines mit Hebbel befreundeten Vaters fand R. M. Werner folgende Aufzeichnung von Äußerungen Hebbels zu Beginn des Jahres 1850: „Er erwartet alles vom Erfurter Reichstage (an dem Bismarck in der Tat bereits teilnahm!). Er meint, es werde ein Mann auferstehen, der, ein deutscher Messias, Deutschland erlöse. ‚Die Zeit hat ihr eigenes Maß verloren, die alte Form ist auf dem Punkt morsch zusammenzubrechen, und es muß ein Mann erscheinen, der sich nur selbst Maß ist und den andern zum Maßstab dient, der die alte Form zerbricht und durch sich selbst eine neue bildet. Es gab schon öfter solche Völkerkrisen, nicht bloß in politischer Beziehung, nein, auch in moralischer. Wenn Titus Livius, dieser klein denkende Kerl, der nur Großes zu schreiben verstand, aber selbst klein war, von Hannibal, dessen Geschichte er übrigens nur verhunzen konnte, erzählt, daß er nicht wußte, was bös und was gut sei, so lügt er nicht nur nicht, so ist das nicht bloß eine filisterhafte Ansicht seiner hypermoralischen Krämerseele, sondern es war auch wirklich so; er hatte jenes Maß zerbrochen, was man der sogenannten Moralität bisher gestellt hatte; für ihn existierte wirklich das, was die andern Sünde nannten, nicht; einen solchen Charakter suchte ich auch in meinem Holofernes zu schildern.[1]) Und doch müssen solche Menschen eben durch die Weltidee der Gerechtigkeit zu grunde geschmettert werden. Es sind Unnaturen und können eben nur da vorkommen, wo man noch Formen hat. Wenn wir aber einmal den ewigen Kodex der Moralität ausgeschrieben haben, an dem die Menschheit seit Jahrhunderten arbeitet, dann wird es auch keine Menschen mehr geben, wie Holofernes, Hannibal, Cäsar, Cromwell, Napoleon.' " Kein gerechter Profet, immerhin ein Profet, der selber als ein Riese erscheint unter den sonstigen Bismarck-

[1]) Holofernes: „Was ist Sünde?" Judith (nach einer Pause): „Ein Kind hat mich das einmal gefragt. Das Kind hab ich geküßt. Was ich dir antworten soll, weiß ich nicht." So sagt auch der Bischof Nikolas in Ibsens „Kronprätendenten": „Ich befinde mich im Stande der Unschuld; ich kenne keinen Unterschied zwischen gut und böse."

profeten. Wie entfernt sich Hebbel hier von jener öden demokratischen Prinzipienreiterei, die es Bismarck nie verzieh, daß er mehr war als ein Soldat „in Reih' und Glied". Das poetische Genie huldigt im voraus dem politischen, freilich mit einer die weltgeschichtliche Größe überhaupt betreffenden ethischen Einschränkung, die es in Gegensatz rückt sowohl zu Macchiavell, für den die grandezza die infamia aufhebt, wie zum „Übermenschen" Friedrich Nietzsches. — — Hebbel als Profet Bismarcks gibt aber auch einen Fingerzeig auf seine Theorie der Tragödie, läßt bereits ahnen, in welcher Weise für ihn Schmerz und Tod den Stachel verliert, sich das Grauen „verklärt". — „Und doch müssen solche Menschen durch die Weltidee der Gerechtigkeit zu grunde geschmettert werden" hieß es von den geschichtlichen Größen. Unter derselben Beleuchtung erblickt Hebbel das Drama: „Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen." Unter derselben Beleuchtung erblickt er die eigene Tragödie: „Ich gehe, wenn ich nicht irre, beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus." Die Entbindung des sittlichen Geistes ist für Hebbel so sehr die Vorbedingung seiner und jeder Tragödie, daß dort, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, vielmehr — wie etwa in Hebbels eigenem „Trauerspiel in Sizilien" oder in der ganzen Kette sozialer Dramen von Lessings „Emilia Galotti" bis zum sozialen Drama der Gegenwart — ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, die Tragödie zur bloßen Tragikomödie wird. — Mit dieser Auffassung der Tragödie hängt Hebbels eigentümlicher „Schuld"begriff zusammen. Hebbel betont, „es sei nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringe, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgehe und daß es dramatisch daher völlig gleichgültig sei, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitere." Die „starre eigenmächtige Ausdehnung des Ichs" wo in aller Welt findet sie sich nicht? Am

wenigsten noch bei Charakteren wie Genoveva, Agnes, Rhodope. In ihrer Darstellung scheint sich Hebbel dem Standpunkt des von Ludwig so hart angegriffenen Schiller zu nähern, der wehmütigen Klage: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde“ Dieses Los ist für Hebbel aber bedingt durch das Wesen der Schönheit selbst. „Längst hatte ich“, schrieb Hebbel, als er die „Agnes“ dichtete, „die Idee, auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen, und die Agnes Bernauerin ist dazu wie gefunden“. Nach Hebbels Auffassung ist das Betätigen des Ichs, worauf er früher die dramatische Schuld zurückgeführt, gar nicht vonnöten, um doch auch das Richtschwert des Universums, keinen blindwütigen, tückischen Dolch, aus der Scheide fahren zu lassen. – Statt sich mit Macchiavell oder Nietzsche zu berühren, geht Hebbel also in der ethischen Verneinung des Individuums schier weiter als Schopenhauer. Wenn der Philosoph des Pessimismus auch Gattung, Staat, Geschichte im Grunde für nichtig erklärt und höchstens in Betreff des allgemeinen Weltwillens die Möglichkeit einer Ausnahme eröffnet, so trennt sich Hebbel freilich von Schopenhauer und nähert sich einem entschieden universalistischen Ethiker wie Hegel. „Das Gute existiert in der Gattung, das Böse nur in den Individuen“, dieser Satz Hebbels bekundet sein Abrücken vom Pessimismus. Intensiver als der auf der Gattung schimmernde Abglanz des Universums ist für Hebbel – wie bereits dargelegt – der auf dem Staate ruhende. Einst wird auch der Tag kommen, da sich die gesamte geschichtliche Entwicklung getaucht in die Abendglut jenes Glanzes ausbreitet. Hebbel wendet sich in seinem Tagebuch gelegentlich gegen „Herder-Hegelsche Konstruktionen des sogenannten welthistorischen Prozesses“. Als Profet Bismarcks fiel er einer ganz ähnlichen Konstruktion anheim: „wenn wir einmal den ewigen Kodex der Moralität ausgeschrieben haben, an dem die Menschheit seit Jahrhunderten arbeitet, dann wird's auch keine Menschen geben wie Holofernes, Hannibal, Cäsar, Cromwell, Napoleon.“ – Seine ethische Verneinung des Individuums einerseits, seine Profetie eines den Triumf des „sittlichen Geistes“ bedeutenden Weltendes anderseits, gemahnt an Hebbels Stellung zum Christentum. – – Nach den erhebenden Eindrücken, die in seiner trüben Jugend die damals in Wesselburen übliche Kirchenmusik und das Lesen in der Bibel auf ihn gemacht, kam eine Zeit, in der sich

Hebbel mit Erbitterung gegen das Christentum wandte. Es war die schwere Zeit, als sich in sein Herz der Zweifel an allen Dingen eingenistet, als Hebbel neben anderen Kämpfen den Kampf führte um Gott und Unsterblichkeit. – Der Gedanke an Gott und Unsterblichkeit hat ihn auch später nicht verlassen. Wichtig in dieser Hinsicht ist sein Verhalten gegenüber Feuerbach, von dem er erst geraume Zeit nach jenem Kampfe einiges las; er findet darin unendlich viel mit ihm Übereinstimmendes, fährt jedoch fort: „Die Gründe, worauf der Glaube an Gott und die Unsterblichkeit sich bis jetzt stützte, widerlegt er (Feuerbach) vollkommen. Ob es aber, was wenigstens die Unsterblichkeit betrifft, nicht noch andere gibt? Ich denke manches, was ich nicht aufschreiben mag. In den Lebensgesetzen gibt es etwas Mystisches; in den Denkgesetzen nicht auch?" Da Hebbel darüber nichts aufschreiben mag, sei auch hier geschwiegen. Nur so viel: an eine persönliche Fortdauer des Menschen nach dem Tode hat er nicht geglaubt, ebenso wenig an einen Weltschöpfer; der Gedanke eines solchen ist ihm der krasseste aller Anthropomorphismen. Wie beschaffen sein religiöses Gefühl war, verrät wohl jenes wundervolle Bekenntnis aus seinen letzten Lebensjahren, das ihm der Schmerz um sein totes Eichkätzchen abpreßte: „Ich glaube jetzt an den Löwen des Andronikus, an die säugende Wölfin der Römer, an die Hirschkuh der Genoveva, ich werde nie wieder eine Maus oder einen Wurm zertreten, ich ehre die Verwandtschaft mit dem Entschlafenen, sie sei auch noch so entfernt, und suche nicht bloß im Menschen, sondern in allem, was lebt und webt, ein unergründliches göttliches Geheimnis, dem man durch Liebe näher kommen kann." – Dieser Ausspruch über die Liebe dürfte bereits andeuten, wie tief sich in Hebbels Herz bei aller Ablehnung des Dogmas, das für ihn lediglich ein Symbol war, die christliche Ethik gesenkt. „Wenn das Christentum sich auch nur als das zweckmäßigste und unwiderstehlichste Organisations- und Zivilisationsinstitut vor der Vernunft legitimierte, wäre es damit nicht genug legitimiert?" fragte er später. Auch sei an seine Berührung mit Schopenhauer erinnert, dem christlichsten aller modernen Ethiker; hatte doch Hebbel eine Auffassung von der tragischen „Schuld" entwickelt, die sich in der ethischen Verneinung des Individuums mit Schopenhauers Ethik mindestens messen konnte. – Es ist nun für Hebbels Verhältnis zum Christentum von besonderer Wichtigkeit, wie Hebbel seinen Begriff von der tragischen „Schuld"

ableitet: aus der „ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung“. Die ursprüngliche Inkongruenz erwächst zum Zwiespalt zwischen dem Universum und dem Individuum. Den Zwiespalt aber findet Hebbel überall vorherrschend. – Mehr noch als unter dem Zweifel hatte Hebbel früher unter dem Gefühl des „vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen“ gelitten; die „Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit“ sah er, wie neuerdings Nietzsche, im Christentum; daher auch Hebbels damalige Erbitterung gegen dasselbe. Mählich ließ das Leiden nach, doch die Vorstellung eines durchgängigen Dualismus verblieb. So schrieb Hebbel 1848: „Der Dualismus geht durch alle unsre Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unsres Seins hindurch und er selbst ist unsre höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andre abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt.“ Dennoch befestigt sich in ihm der Gedanke, daß der Zwiespalt nur ein scheinbarer, daß hinter dem Dualismus ein erhabenes, wenn auch verborgenes, Gesetz herrscht, ein Gesetz, dessen Walten wir bereits im Ausgang der Tragödie spüren und das einst die Weltgeschichte verklären wird. – Derselbe Gedanke einer hinter dem Dualismus verborgenen Einheit, die einst zur Verwirklichung gelangen werde, regt sich auch im Christentum. „Das Evangelium“, sagt Harnack in seinem „Wesen des Christentums“, „ruht auf dem Gegensatz von Geist und Fleisch, Gott und Welt, dem Guten und dem Bösen ... Um einen Dualismus handelt es sich, dessen Ursprung wir nicht kennen, aber als sittliche Wesen sind wir überzeugt, daß er, wie er uns gesetzt ist, damit wir ihn bei uns überwinden und zur Einheit führen, so auch auf eine ursprüngliche Einheit zurückweist und letzlich seinen Ausgleich im Großen – in der verwirklichten Herrschaft des Guten – finden wird.“[1]) Die im Diesseits

[1]) Die „verwirklichte Herrschaft des Guten“ gehört bekanntlich noch immer zu den beliebtesten Requisiten für jegliches Bild von der Zukunft. Sogar Richard Wagner wagt das kecke Wort: „Die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir damit zu beantworten suchen, ob wir viehisch oder göttlich zu grunde gehen wollen“, woraufhin Nietzsche eiligst die ganze Geschichte die „Experimentalwiderlegung vom Satz der sogenannten sittlichen Weltordnung“ nennt.

oder doch im Jenseits „verwirklichte Herrschaft des Guten" erweist vollauf die Beschaffenheit der christlichen und aller ihr verwandten „Einheit". Der Dualismus löst sich auf nach Ausrottung des „Bösen"; das „Gute" prangt allein noch am platonisch-christlichen Ideenhimmel. — Nach einer Einheit anderer Art strebt der Monismus. Er ersetzt nicht das eine Prinzip durch das andre, — er ordnet beide einem dritten höheren Prinzip unter. Die monistische Ethik äußert sich in einer Synthese. — „Noch ist es den Denkern", ruft Harnack, „trotz heißem Bemühen nicht gelungen, eine befriedigende und den höchsten Bedürfnissen entsprechende Ethik auf dem Boden des Monismus auszubilden. Es wird nicht gelingen". Aber, aber: noch ist es den Künstlern trotz heißem Bemühen (von dem alten Konrad von Würzburg bis auf Richard Wagner und die neuesten Mystiker) nicht gelungen, eine andere befriedigende und den tiefsten Bedürfnissen entsprechende Ethik auszubilden als auf dem Boden des Monismus! Schiller, von dem Hebbel die Anekdote überliefert, er habe einen „durchsichtigen Genius" für einen äußerst dankbaren Gegenstand der plastischen Darstellung erklärt, Schiller, für den auch in der Tat im Spiritualismus eine Gefahr lag und der trotz der „Götter Griechenlands" dem Verfasser der Schrift über „Religion und Kunst" ein recht christliches Motto gewähren konnte, ist selber keineswegs — wie Hebbel behauptet — bei diesem durchsichtigen Genius stehen geblieben. Er war Künstler genug, um sich nicht mit Kants Annahme eines Jenseits, das die irdischen Gegensätze von Stoff- (sinnlichem) und Form- (sittlichem) Trieb aufheben werde, zu beruhigen, sondern fand in seinem „Spieltrieb" eine Synthese. Jeder Künstler wird sich an einen solchen Spieltrieb halten; mag er auch in der Theorie Geist und Fleisch, Gott und Welt, das Gute und das Böse durch eine Kluft trennen, die Kunst führt ihn lächelnd darüber hinweg. Der Gegensatz von Geist und Fleisch u. s. w. verwandelt sich in den Gegensatz zweier Seelen, zweier Richtungen in der physisch bedingten Seele, dem Menschen wie es scheint nur eingeboren, auf daß er ihn nicht rasten lasse, auf daß er ihn langsamer als der Mensch begehrt doch desto sicherer zu höherer Entwicklung erhebe.

Als zuerst Schopenhauers, Wagners, Hebbels Stellung zur Frage der tragischen Wirkung in Betracht kam, war die Stellung Hebbels offenbar die dem Leben gegenüber weitaus unbefangenste.

Später ergab sich aus dem Zwiespalt zwischen dem „Einzelnen“ und der „Gesamtheit“ für Hebbel die Gefahr, von der Lebensbejahung den wertvollsten Träger des Lebens, das Individuum, auszuschließen. Ein metaphysischer, der platonisch-christlichen Ideenlehre verwandter Weltbegriff, in der „Agnes Bernauer“ sogar wie bei Hegel der Staatsbegriff, drohte, Hebbel hinter Richard Wagner, den Fahnenträger der Antigone, zurückzudrängen. Noch war aber die Kunst da. „Gott grüß die Kunst!“ – Aus der „Agnes Bernauer“ hatte Hebbel zu erkennen geglaubt, daß sich das Individuum unter allen Umständen der Gesellschaft und derem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, beugen müsse. Ist nun der Herzog Ernst eine kahle Personifikation des Staatsbegriffs und das ganze Drama nur eine Haupt- und Staatsaktion? – Herzog Ernst erscheint als ein Mann von prächtig schwellendem Leben, die Forderung, die er an seinen Sohn stellt, als frei von Abstraktion; es handelt sich um die dem Untertanen wie dem Herrscher gemeinsame staatliche Pflicht, für den jungen Herzog im besonderen um eine einschneidende Lebensfrage. Sie gewinnt jedoch noch eine tiefere Bedeutung. – Nach dem Kampf, der zwischen Vater und Sohn entbrannt, mahnt der alte Herzog: „Dies Schlachtfeld wird einst furchtbar wider dich zeugen, sie alle, die hier blutig und zerfetzt herum liegen, werden dich verklagen und sprechen: wir fielen, weil Herzog Albrecht raste! Weh dir, wenn sich dann nicht eine viel größere Zahl für dich erhebt und Deine Ankläger zum Verstummen bringt, wenn nicht Millionen ausrufen: aber wir starben im Frieden, weil er sich selbst überwand!“ Unter dem Bilde des Staates birgt sich hier noch ein allgemeingültigeres Ideal. – Der Denker Hebbel, der das Gute in der Gattung, das Böse nur in den Individuen für existierend befunden hatte, modelt als Dichter den Satz dahin, daß, sofern die Individuen sich selbst überwinden, sie teilnehmen an dem Guten, an dem Abglanz des Universums. Hebbel schrieb: „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, ein Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er ihn im wesentlichen antizipiert.“ – Begreifen denn

aber Hebbels eigene Helden oder Heldinnen, wenigstens im Untergang, ihr individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit? Geht Agnes nicht aufrecht in den Tod? Die Erkenntnis, sie sei „das reinste Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen", ist die des Herzogs Ernst und schließlich ihres Gemahls. Wenn Agnes vor ihrem Tode sagt: „Tut mir, wie Ihr müßt und dürft, ich will's leiden. Bald weiß ich, obs mit Recht geschah," so bekundet das noch längst nicht die Gewißheit einer Erkenntnis auch von ihrer Seite; ja gesetzt, im Himmel wäre ihr wirklich die Erkenntnis beschieden – vorläufig weilen wir auf der Erde; aus ihr muß auch die Möglichkeit, das Grauen zu „verklären", quellen. – Oder webt nicht um das Haupt der aufrecht in den Tod gehenden Agnes der Schimmer tragischer Verklärung? – Treitschke in seinen Aufsätzen „zur Geschichte des deutschen Dramas" ist der Ansicht, daß dem nicht so sei. „Leider verrate die Heldin kaum durch ein hingeworfenes Wort eine Ahnung von der Schwere ihrer Schuld, und wir empfänden ihren Tod als brutale Mißhandlung." Treitschke hält noch an dem üblichen „Schuld"begriff fest. Mit Bezug auf die „Agnes Bernauer"-Fragmente Otto Ludwigs behauptet er daher, Ludwig habe mit „feinem Künstlertakt" gefühlt, daß dieser Engel von Augsburg in der historischen Überlieferung mehr eine rührende als eine tragische Gestalt sei und sie zu einem schuldvollen tragischen Charakter zu erheben versucht; das Bedenkliche dabei muß Treitschke selbst zugeben. Ich meine, wenn es eines Beweises bedurft hätte für die Mißlichkeit des Experimentierens mit dem „Schuld"begriff, so wären es Ludwigs quälerische Versuche an dem Stoff der „Agnes Bernauer". – Auch Hebbel ist ja nichts weniger als unabhängig von dem Begriff der „Schuld". Daß dieser sein „Schuld"begriff verschieden sei von dem üblichen, war jedoch aus seinem eigenen Munde zu vernehmen. Die Verantwortlichkeit der späteren – auch schon früheren – Helden des Dichters bestehe in dem, was sie sind, nicht in dem, was sie tun, betont Hebbels Biograph Emil Kuh. An sich bedeutet das eher eine Verschärfung des ethischen Pessimismus, in der Dichtung entschieden eine Milderung. Wer nicht Hebbels Theorie kennt, wird nach dem Eindruck einer Dichtung wie die „Agnes Bernauer" schwerlich auf den Gedanken irgendwelcher „Schuld" – auch keiner der Heldin etwa unbewußten – verfallen. Dann entsteht allerdings die Gefahr, daß die Art, wie uns Hebbel über die Empfindung einer

an seiner Heldin vollstreckten brutalen Mißhandlung hinwegzuhelfen sucht, nämlich durch den Sieg der dem Universum innewohnenden, als „Notwendigkeit“ waltenden sittlichen Macht, der „Idee“, nicht verfängt. Indessen dürfte es fraglich sein, ob Hebbels Theorie überhaupt geeignet ist, aus ihr die „verklärende“ Wirkung der Tragödie abzuleiten, ob sich nicht in ihr die angebliche Gerechtigkeit des Geschehens auflöst in die bloße Folgerichtigkeit. Hebbel muß wohl selber nicht allzu fest an die seiner Theorie gemäße „Versöhnung“ geglaubt haben; des öfteren verweist er auf eine höhere Sfäre „der wir alle mit zuversichtlicher Hoffnung oder mit schüchternem Vertrauen entgegensehen und in der wir die Ausgleichung aller individuellen Verletzung erhoffen“; vielleicht sollen auch jene Worte der Agnes auf ein ausgleichendes Jenseits deuten. Selbst in dieser Fassung kann uns – wie den über Jenseitsvorstellungen sonst erhabenen Dichter – das Drüben wenig kümmern, noch weniger Versöhnung oder gar Erhebung schaffen. So bliebe doch nur die „Notwendigkeit“? Nicht die Notwendigkeit, die Reinheit schafft die Erhebung! Die Reinheit der durch die Reihen der Häscher heldenhaft hinschreitenden Bernauerin: „Rein war mein erster Hauch, rein soll auch mein letzter sein.“ – Sogar den alten Herzog beschlich das Gefühl von der Reinheit seines Opfers. Sich dessen Reinheit bewußt, hat er es zur Schlachtbank führen müssen, trotz eigenen bittern Schmerzes. Wie die süße Reinheit der Bernauerin im Tode wirkt das herbe Pflichtbewußtsein des alten Herzogs im Schmerze wahrhaft erhebend und verklärend! – Hebbel sagte von sich: „Ich gehe, wenn ich nicht irre, beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus.“ Geirrt hat er nicht: eine Entbindung des sittlichen Geistes geschieht in seiner Tragödie, nur geschieht sie statt im Walten des Schicksals in der Brust von schicksalsbetroffenen Menschen. Von Menschen wie Herzog Ernst, der das Staatsideal oder die Pflicht der Selbstüberwindung, das Universelle im Individuellen vertritt und dazu seinen Sohn bekehrt, aber auch von Menschen wie Agnes Bernauer, die, ohne zu wollen, eine lichte reinheitumflossene Schönheit, als solche jedoch die Liebesleidenschaft entflammend, zu einem Symbole wird des berechtigten Egoismus. Die Leiden der Tragödie sind die Wehen der wundersame Werte gebärenden Menschennatur! Schmerz und Tod, wo ist euer Stachel?! – Und nun,

da selbst der Tod den Stachel verloren, sinkt vor dem Aug die letzte Binde. Gleich Nietzsche, der in der Nähe des Todes den „höchsten Reiz des Lebens“ fand, sprach Hebbel: „Das Leben borgt seinen höchsten Reiz vom Tode“ und er fügt hinzu: „es ist nur schön, weil es vergänglich ist.“ Als Max Klinger seine Radierungen „vom Tode“ abschloß, entströmte ihm der Hymnus „an die Schönheit“ und ein Hymnus auf die Schönheit dieser rätselvollen Welt ward auch Ibsens „Wenn die Toten erwachen“ . . .

Von dem Gegensatz zwischen dem durch sein Tun oder durch sein bloßes Sein „schuldigen“ Menschen und der „berechtigten sittlichen“ Macht war Hebbel ausgegangen, um in einem Drama wie die „Agnes Bernauer“ zu dem zu gelangen, was er in einer Besprechung von Gervinus' Literaturgeschichte den „Dualismus des Rechts“ (der als Spaltung der sittlichen Idee auch Hegel in seiner „Ästhetik“ beschäftigt) genannt hat. Bekanntlich tauge der dramatische Dichter um so weniger, je mehr Bösewichter er brauche. Auch in der Geschichte handelt es sich für Hebbel jetzt nicht um den strikten Gegensatz von Recht und Unrecht, nicht um „definitive, gewissermaßen chemische Scheidungsprozesse“, sondern nur um „ein moralisches Plus oder Minus“. Was nun das Verhältnis des „Einzelnen“ zur „Gesamtheit“ betrifft, so ist Hebbel geneigt, das moralische Plus einem überwiegenden „Universalismus“ zuzuerkennen. Die Neigung tritt mit solcher Entschiedenheit auf, daß Hebbel seinen eigenen Helden oder Heldinnen doch nicht immer völlig gerecht wird. – In seiner Eigenschaft als Dramatiker konnte Hebbel natürlich nie wie der Epiker Spielhagen die Bedeutung einer nicht in Reih und Glied marschierenden Persönlichkeit verleugnen, auch nicht mit der Ironie des Verfassers von „Dantons Tod“ zu Werke gehen – eine derartige Auffassung der Persönlichkeit heißt die Tragödie von vornherein guillotinieren –, er hat die Individualitäten in einer an Shakespeare heranreichenden kolossalischen Größe dargestellt, ohne sie indessen in dem Maße auch ethisch anzuerkennen wie es Ibsen z. B. im „Volksfeind“ tut: „Ich hab eine große Entdeckung gemacht . . . Seht ihr, die Sache ist die: der stärkste Mann der Welt ist derjenige, welcher – allein steht!“ Stockmann, der „Volksfeind“, steht nicht allein wie Stirners „Einziger“ – „sich selbst genug sein“ ist nach Ibsen die Ethik der „Trolle“ –, er lebt auch nicht in einem auserlesenen Kreis von lauter Genies wie

Nietzsches „Übermensch“, er ist von einem allumfassenden sozialen Gefühle beseelt, aber nicht gesonnen – wie es Hebbel im Anschluß an die „Agnes Bernauer“ fordern konnte –, sich der Gesellschaft „unter allen Umständen“ zu beugen. „Ich muß mich überzeugen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich“ darf bei Ibsen sogar ein Weib sagen, Nora. Nach Hebbel kann das Individuum der Gesellschaft gegenüber gar nicht Recht haben „weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt“. Nimmt man auch „Recht“ im Sinn eines bloßen moralischen Plus — Hebbels Standpunkt bleibt ein anfechtbarer. „Salus populi suprema lex“ zitiert mit Berufung auf Paulsens „Ethik“ ein Verteidiger Hebbels. Auch das Heil des Volkes verlangt, daß man seinem Gesetz sich nicht immer beugt! – In seinen Vorlesungen „über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte“ äußert sich Carlyle zunächst ähnlich wie Hebbel: „Es hat immer als höchste Weisheit für einen Menschen gegolten, daß er sich nicht bloß der Notwendigkeit unterwerfe – die Notwendigkeit wird ihn schon ohne das zur Unterwerfung zwingen –, sondern daß er auch wohl wisse und glaube, daß das Bittere, was die Notwendigkeit angeordnet, auch das Weiseste, das Beste sei, gerade das, dessen es im Augenblick bedurfte“. Carlyle fährt jedoch fort: „Ein Mann ist im Recht und unbesiegbar, tugendhaft und auf dem Wege zum sichern Siege, gerade während er sich dem großen und tiefen Weltgesetz fügt trotz aller äußeren Gesetze, vorübergehenden Erscheinungen und Gewinn- und Verlustberechnungen; er ist siegreich, indem er mit dem großen Zentralgesetz Hand in Hand geht, anders nicht.“ Das Hand-in-Hand-Gehen mit dem großen Zentralgesetz bedingt also, daß man sich nicht jeglichem Gesetz fügt – so sehr es auch beruhen mag auf der „Übereinkunft der Völker“, von der Herzog Ernst ruft: „Weh dem, der sie nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!“ Die Übereinkunft der Völker, ihre gesellschaftlichen und staatlichen Einrichtungen sind kein noli me tangere. Wagner läßt sich zu weit fortreißen, wenn er angesichts der „Antigone“ sagt: „Das Wesen des politischen Staates ist Willkür, das der freien Individualität Notwendigkeit.“ Aber gewiß ist, daß sich das Gesetz des Staates nicht ohne weiteres deckt mit dem großen Zentralgesetz, der sittlichen Notwendigkeit. Gewiß ist, daß dort, wo Volk, Gesellschaft, Staat, oder auch die Menschheit, als bloße Masse, der sittlichen

Kritik nicht mehr Stand hält, das Individuum das Recht, ja die Pflicht hat, sich gegen ihre Gebote aufzulehnen. Wäre dem nicht so, die Mehrzahl vielmehr entscheidend als höchste Instanz, wir säßen allesamt noch in Wäldern und fräßen Eicheln. – Carlyle bekundet: „Jede neue Ansicht wird bei ihrem ersten Auftreten genau durch die Minorität eines Einzigen vertreten. In eines Einzigen Kopf herrscht sie zunächst. Ein Einziger auf der ganzen Welt glaubt daran; einer gegen alle" und die Weltgeschichte ist für Carlyle „im Grunde die Geschichte der großen Männer, die in der Welt gewirkt und geschafft haben. Sie waren die Führer der Menschheit, diese Großen, Bildner und Vorbilder zugleich, und in weiterem Sinne Schöpfer alles dessen, was die große Masse der Menschheit zu tun und zu erreichen gestrebt hat." Ähnlich Ibsen, der im „Volksfeind" der „kompakten Majorität" gegenüber die ehernen Worte aufrichtet: „Die Menge ist bloß der Rohstoff, aus dem wir, die Besseren, ein Volk erst bilden sollen." – Zwar ist auch Hebbel von der Bedeutung der großen Individualität durchdrungen.[1]) Er schreibt: „So wenig die Erde, als Erde, die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume u. s. w. treiben muß, ebensowenig die Völker, als Völker, große Leistungen, sondern nur große Individuen. Darum, ihr Herren Nivellisten, Respekt für Könige, Profeten, Dichter!" In seinem auf die „Agnes" folgendes „Gyges" läßt Hebbel deutlich genug durchblicken, ein anderer Mann, wie der Schwächling Kandaules, ein Mann, der eine neue Form zu schaffen wisse, dürfe die alte zerbrechen. Hebbel zweifelt demnach nicht an der Bedeutung der großen Individualität für die Entwicklung, ihr ethischer Wert jedoch steht ihm

[1]) Von der Bedeutung derer, die ihm gleich, ist jeder große Mann durchdrungen. Es bezieht sich nicht nur auf die Wissenschaft, wenn Goethe sagt: „Zu allen Zeiten sind es nur die Individuen, welche für die Wissenschaft gewirkt, nicht das Zeitalter. Das Zeitalter war's, das den Sokrates hinrichtete; das Zeitalter, das Hussen verbrannte; die Zeitalter sind sich immer gleich geblieben". Fast so kräftig wie manche Redewendung von Ibsens „Volksfeind" klingt das Sprüchlein, das Schiller im „Demetrius" seinem Sapieha in den Mund legt:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn.
— — — — — — — — — — — — — — —
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen;
Der Staat muß untergehn, früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet."

Shakespeare will ich hier erst gar nicht ins Feld führen.

minder fest; der erscheint ihm recht sehr bedingt. Er sieht klarer als Carlyle – für den „Held“ derjenige ist, der sein individuelles Dasein sittlich-sozialen Zwecken opfert – das „Egoistische“ in jedem Helden, und erkennt nicht mit der Unbefangenheit eines Ibsen, inwiefern der Egoismus berechtigt ist. Er faßt sich, bei allem Streben nach gleichmäßiger Verteilung von Licht und Schatten, zu einer Agnes doch nicht das Herz wie zu einem Ernst; er bringt auch den Konflikt zwischen Vater und Sohn, der zum Untergang Albrechts drängt, nicht zum vollendeten Austrag. Über dem Haupte des Helden schwebt für Hebbel gar zu leicht ein Schatten von dem Fluche der „Unnatur“!... Nicht „Unnatur“ und nicht „Übernatur“ – „Übermensch“, wie heute der Ruf geht. Der Typus Mensch ist einheitlich; nur gibt es einen höheren und niederen Menschen. Der niedere bedarf des höheren, als Vollenders und als Bahnbrechers (ohne daß sich immer Vollender und Bahnbrecher streng scheiden ließen). Vollender dessen, das die Zeit ersehnt, wurde z. B. Bismarck. Mehr abseits der Menge scheint das bahnbrechende Genie zu stehen; oft zieht es sich voll dumpfen Verzichts in Einsamkeit zurück, und dennoch fühlt es sich wieder und wieder hinausgetrieben, daß Gesellschaft und Staat nicht erstarre, daß nicht die Sitte zur Unsitte, die Kunst zur Afterkunst, die Wissenschaft zur Blödigkeit werde; ein Präger neuer Werte, nicht umbraust von seines Volkes Jubel, lautlos gemordet oder unter Pfeifen und Johlen ans Kreuz geschlagen, eingescharrt wie ein Schächer – um, vielleicht im dritten Jahrzehnt, glorreich aufzuerstehen ... Der niedere Mensch bedarf des höheren. Der höhere nicht auch des niederen? In seinem Kern ist der höhere wie der niedere Mensch ein Rätsel, hervorgegangen aus dem dunklen Schoße der Natur und immer noch durch die Nabelschnur des „Unbewußten“ mit ihm verknüpft. Doch tausend und abertausend Beziehungen wirken ein auf diesen Kern, Beziehungen aus der Vergangenheit, der Gegenwart. Meist erachtet sie der höhere Mensch als gering oder gar nicht vorhanden. Erst die Folgezeit, indem sie die Auferstehung eines bisher verkannten Genies feiert, lernt den Zusammenhang zwischen ihm und der Umwelt, der er nur vorausgeeilt, begreifen. Aber die Umwelt kann mehr sein denn ein Mittel zur Weiterbildung des höheren Menschen, der niedere Mensch in seiner Art auch heilsamer Träger der Entwicklung werden. Beide sind eben trotz aller Konflikte aufeinander angewiesen wie die zwei Seelen in der Brust des Doktor Faust. Ohne den Adlerflug des Genies wär's ein an

unterer Stufe „in derber Liebeslust Klammern". Und ohne das Schwergewicht der Menge wär's ein „gewaltsam sich vom Dust Erheben", ein Flug ins Grenzenlose, und – ein Sturz, tiefer hinab als zur Stufe der Menge, ein Sturz in den Abgrund. — — Ein „gewaltsam sich vom Dust Erheben", freilich nicht ausgehend von großen Individualitäten und nicht hin zu den „Gefilden hoher Ahnen", drohte der Zeit Friedrich Hebbels. Ich zeigte bereits, wie er im Gegensatz zu ihr ein mehr beharrendes Prinzip entwickelte, wie dieses zur Pflicht der Selbstüberwindung, Entsagung wurde. So stark die Wirkung des Radikalismus und vor allem der Revolution auf Hebbel war, etwa gleich der Wirkung der großen französischen Revolution einst auf Goethe, genügt jedoch wie bei Goethe auch nicht bei Hebbel zur Erklärung seiner ethischen Grundanschauung die Entsagungsbedürftigkeit der Zeit. Der eigene Charakter erheischte von Goethe und Hebbel Entsagung. – Es ist nun einmal ein festgewurzelter Irrtum, dem Hebbel ebenso wie Ludwig verfällt, als sei Goethe der über den Wolken tronende Olympier gewesen, ein Stern, der mit der Erde so gut wie nichts mehr gemein gehabt. Goethe war weder der erdentrückte, in ewiger Harmonie leuchtende Olympier noch eine ausschließlich dämonische Natur. Der Dämon war aber mächtig genug, um ihm innezuwohnen bis an sein Lebensende, um den „Faust" zu zeitigen, wie die so gemessen dahin schreitenden und doch von verhaltener Glut geschüttelten „Wahlverwandtschaften", um noch den Greis in der „Marienbader Elegie" in ein Schluchzen ausbrechen zu lassen, wie es bitterlicher nie eine Menschenbrust durchbebt. Den sollen sie uns nicht zu einem bloßen Gotte machen oder nur zu einem solchen, der in erhabenster Form das Menschentum verkörpert; erhabener wohl noch, weil schlichter, als Klingers Statue des Schöpfers der Neunten Symfonie. Beethoven, überflutet von den dämonischen Tönen der Instrumentalmusik, griff, um ihrer Herr zu werden, in der Neunten, die Richard Wagner mit faustischen Motiven belegen konnte, zu Worten Schillers, zu einer Dichtung. Dem Doktor Faust zogen die Schale des Todes von den Lippen „süße Himmelslieder" und der Dichter der „Marienbader Elegie" fand die „Aussöhnung" erst, als „mit Engelschwingen Musik hervorgeschwebt". Die allseitigsten Künder unseres Empfindens, sie waren, nicht durch äußeres Geschick, – durch ihre innerste Natur, tief verflochten in der Erde Weh, tief verflochten in der Erde Kampf,

tastend nach Trost und nach Beistand. – Ein Kämpfer und trostverlangend nicht minder war Hebbel. Im Hinblick auch auf sich selbst hatte er einst an „aller Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur“ zu verzweifeln gefürchtet. Es war damals, als er im Verlauf eines schon zitierten Briefes an Elise geschrieben: „Wie hoch stehst Du über mir, Du, die Du so ganz Liebe bist, Du, bei der ich von dem Fluch und der Schande unseres ganzen Geschlechtes, dem Egoismus, nie etwas entdeckte, nie auch nur so viel als nötig ist, den Menschen im Kampfe mit der feindlichen, nichtswürdigen Welt zusammen zu halten ... Ach, es ist schändlich genug, daß wir uns, um uns nur zu behaupten, selbst lieben müssen, daß wir uns, trotz des Ekels, den wir an uns empfinden, trotzdem, daß wir uns in unseren besten Stunden steinigen möchten, selbst lieben müssen, daß wir uns selbst lieben müssen, obgleich dies bedingt, daß wir das Bessere hassen müssen. Aber wohl dem, der, wie Du, auf Kosten seines äußeren Friedens, dies schlechte Grundgesetz der Existenz bricht, um so recht den inneren zu gewinnen.“ Ein Brief, der nicht nur die ungeheure Zerrissenheit seiner dämonischen Natur zeigt, sondern auch kundtun könnte – wenn es noch nötig wäre –, wo für Hebbel in dem Kampfe mit sich selbst Trost und Beistand zu suchen war. Dem Künstler liegt ja als Trösterin die Kunst am nächsten; in ihr sein Herz zu erleichtern, die Leidenschaft in gewaltigen Rytmen ausströmen zu lassen, in Farben, Marmor oder Erz sie zu bändigen. Wenn nur das Kunstwerk nicht oft jenem Bilde gliche, das Pygmalion geschaffen: die eigene Sehnsucht sah ihn daraus mit leeren Augen an. Da versagt der liebliche Zuspruch der Flöte. Und Pygmalion erhebt die Hände zur Göttin Aphrodite, Leben heischend, Leben! Leben, Liebe, nicht als zehrende Leidenschaft, als Sehnsucht der tiefbewegten Brust nach Frieden, frühe hatte Goethe danach verlangt. „Hören Sie“, schrieb er an Gustchen Stolberg, „ich hab immer eine Ahndung, Sie werden mich retten, aus tiefer Not, kann's auch kein weiblich Geschöpf als Sie“. Die Retterin Goethes ward für lange Frau von Stein. Hebbel fand Trost und Frieden – bei der armen Elise noch nicht, erst bei Christine, seinem Weibe. – „Der Mensch dachte sich sein eignes Gegenteil, da hatte er seinen Gott.“ Dieser Ausspruch Hebbels trifft auf Nietzsche fast noch mehr zu als auf Hebbel, auf Nietzsche, für den immer die größte Gefahr im „Schonen und Mitleiden“ bestand und dessen Ideal nun gerade

der „Wille zur Macht“ ward. Hebbel brauchte sich als Gott nicht – wie schließlich wohl auch Nietzsche nicht — sein pures Gegenteil zu denken. Zwischen all den chaotischen Strömen von Blut und Leidenschaft in seinem Innern hatte von je ein Kind die Hände gefaltet. Aber zu furchtbar, ja ohne den besänftigenden Einfluß Christinens vielleicht unlösbar, war der Kampf gewesen, als daß er nicht Spuren in Hebbels bestem Bildnis, seiner Dichtung, hinterlassen hätte. Nicht nur, insofern sie von Hebbels eigenen Seelenkämpfen ausgeht, sondern auch: ich möchte sagen in einer gewissen Verschiebung des seelischen Gleichgewichts, das sich selbst in Dichtungen bemerkbar macht, auf deren bewölktem Hintergrund schon das Zeichen des Friedens freudevoll funkelt. War es indes ein Wunder, wenn Hebbel dem Teil seiner Seele, der ihn in so grimmige Not gestürzt, nicht völlig gerecht ward, da sogar Goethe die Pflicht der Selbstüberwindung, der Entsagung zuweilen überspannte?

Selbstüberwindung, Entsagung – wieder stehen wir vor der Schwelle des Christentums. Lockende Laute mahnen zum Eintritt: Orgelton . . ., Klänge des „Parsifal“ . . . . Hebbel beschwor in „Herodes und Mariamne“ und dann in den „Nibelungen“ als Erlösung von der heidnischen Überkraft des egoistischen Begehrens das Christentum. Dieselbe Überkraft wogte auch in den „Nibelungen“ Richard Wagners, dieselbe Form der Erlösung dämmerte auch hier: kein Wille zur Macht, „selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein“. — Die Liebe, die als Liebe der Antigone ihn zu einem Verfechter der „freien Individualität“ erhoben hatte, sie schien Richard Wagner als holde Hilfe gegen den schon vor seiner Bekanntschaft mit Schopenhauers Schriften ihn bedrohenden Pessimismus zu nahen. Die Liebe und die Kunst! – Der offenkundige Geist Schopenhauers hatte in Wagners Auffassung der tragischen Wirkung gewaltet. Weit jedoch läßt Wagner in jenem Aufsatz „Religion und Kunst“ den Pessimismus hinter sich, wenn der Satz Schopenhauers: „Das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerte Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden sein müsse“, – ein Satz, von dem Wagner zugesteht, der Philosoph habe ihn mit „fast skeptischem Lächeln“ gesprochen –, wenn dieser Satz für den Künstler in den an Schiller erinnernden zuversichtlichen Glauben übergeht, vor allem die Kunst, die Wagner „mit wahrer

Religion vollkommen Eines erfand", sei dazu ausersehen, den wahren wünschenswerten Zustand im Leben zu begründen: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen (!) Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne". – Wagners Glaube an die Möglichkeit einer Regeneration der Menschheit erwuchs erst aus seinem Glauben an die Liebe. Die Liebe? Kann nicht auch in ihr die heidnische Überkraft des egoistischen Begehrens stecken?! Ach, der Pessimismus ward nur insoweit überwunden, daß er Wagner hinführte zum Christentum. Zwar nicht zum schroff asketischen Christentum, mit dem Schopenhauer sympatisierte, wohl aber zu jener auf die Evangelien zurückgehenden Religion – wie Harnack sie nennt – der „Liebe, die da dient und sich opfert", jener Religion, die bereits Carlyle als sein Heldenideal in Anspruch genommen. „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe", ruft Wagner; vor ihr beugt er zu tiefst das Knie. Hebbels (auch nicht immer die richtige Grenze wahrende) „Auslöschung alles unberechtigten Egoismus", hier steigert sie sich „bis zur vollen Brechung des Eigenwillens"! Das sind die Klänge des „Parsifal"... Wer Ohren zu hören hat, vernimmt allerdings ein anderes Lied. In Wagners Musik bäumt sich der „Wille zum Leben" so gewaltsam empor, daß die Frage erlaubt ist, ob nicht bei ihm sowohl wie bei Schopenhauer das Übermaß des „Willens zum Leben" den Drang nach Erlösung hervorrief, – was natürlich nicht ausschließt, daß unter all den chaotischen Strömen von Blut und Leidenschaft auch in ihrer, namentlich Wagners, Seele von je ein Kind die Hände gefaltet. Weil in ihr der „Wille zum Leben" hinlänglich vorhanden, um ein Gegengewicht gegen die bloße Mitleidsmoral zu sein, ist Wagners Kunst noch keine Gefahr. Der Himmel behüte uns nur vor einer „Regeneration" auf Grund seines ethischen Postulates! Zumal feiner organisierte Naturen laufen hier Gefahr: ihr zarteres Ich für die robusten Interessen der andern wegzuwerfen, wie in Ibsens „Nordischer Heerfahrt" Sigurd es für Gunnar tut, wie es in den „Gespenstern" Frau Alving zu bereuen hat, ohne daß deshalb Ibsens Helden und Heldinnen zu schnöden Egoisten im Sinne Stirners würden. Eine Einseitigkeit gleich der des Ethikers Wagner bringt überdies die Gefahr einer krassen

Reaktion. Sie ist erfolgt: auf Richard Wagner Friedrich Nietzsche! Vor dem Tore seines Tempels als einziger Kultstätte weichen wir wie vor der Pforte des allein seligmachenden Christentums! – Aber waren es nicht Hebbel und sogar Goethe, die uns erst dem Christentum nahe gebracht? – – Es gibt zwei Arten der Selbstüberwindung, der Entsagung. Die eine will gänzliche Abkehr vom Leben oder doch Preisgabe des Selbst zu Gunsten des Nächsten. Der Tod indessen ist das Eingehen in eine andre Lebensform und das Selbst kann sich seiner nicht zu Gunsten des Nächsten entäußern: ein egoistisches Motiv, die Freude an der Selbstlosigkeit, haftet auch am reinsten Altruismus. So bleibt nur noch die zweite Art. Sie begnügt sich mit der Anerkennung des dem Menschen von Urbeginn innewohnenden sozialen oder universalen Triebes, mit einem zu erstrebenden Ausgleich zwischen dem „Egoismus" und dem „Altruismus" als den beiden Seiten eines Dinges, des Individuums. – Dieser Art ist trotz jeweiliger Überspannung Goethes Entsagung. Dieser Art vorwiegend ist das Humanitätsideal der ganzen sogenannten klassischen Zeit, das sich weder der Kirche noch dem Staate, geschweige den Interessen des Bürgertums fügen wollte, das unter Menschheit vollkommenste Menschlichkeit verehrte -- das Humanitätsideal ein Kultur- und Sittlichkeitsideal! „Höchstes Glück der Erdenkinder", jauchzt damals die Stimme Goethes, „Ist nur die Persönlichkeit"; keine egoistisch beschränkte und keine altruistisch gebrochene: „Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern!" Indem Goethe, als Künstler wie als Mensch, sein Selbst nur erweiterte, erweiterte jedoch zu einem ewigen Symbol alles Menschlichen, hat er sich und hat er der Welt einen größeren Dienst geleistet, als wenn er sein Selbst ausgeliefert hätte der Liebe „die da dient und sich opfert". Freilich, die Männer des mißverstandenen Gleichheitsprinzips behaupten, das Ideal einer auf der „Persönlichkeit" beruhenden Kultur und Sittlichkeit sei ein „aristokratisches". Gewiß! Den natürlichen Abstand zwischen der höheren und niederen Persönlichkeit gilt es zu wahren; der wird bestehen, nachdem der bisherige künstliche längst geschwunden. Ob aber hoch oder niedrig begabt – auch dem niedrigsten hat Allmutter Natur das Pfund der Persönlichkeit anvertraut als hehrste Entfaltung ihrer selbst. „Auch das Unnatürlichste", sagt Goethe in den prachtvollen Aphorismen über „die Natur", „auch das Unnatürlichste ist Natur; auch die plumpeste Filisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht." Darum fügt Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren oder

den Entsagenden“ den beiden Ehrfurchten, die selbst Nietzsche, der Umwerter aller Werte, gelten läßt, Ehrfurcht vor dem, was über uns und was uns gleich ist, eine dritte hinzu, die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist; jede dieser Ehrfurchten erblickt Goethe in einer Religion verkörpert, der ethischen, der philosophischen, der christlichen. Auf die Frage „zu welcher von diesen Religionen bekennt Ihr Euch denn insbesondere?“ lautet Goethes Antwort: „Zu allen dreien; denn sie zusammen bringen eigentlich die wahre Religion hervor; aus diesen drei Ehrfurchten entspringt die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja, daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden.“ Nicht ins Gemeine gezogen, sondern durch Erweiterung des Selbst der obersten Ehrfurcht, der Ehrfurcht vor sich selbst, teilhaftig zu werden, trug Hebbel Verlangen. Das ist der Sinn seiner und im Grunde wohl auch von Wagners „Selbstüberwindung“. Schwer hat Hebbel nach Erweiterung seines Selbst gerungen, und wenn Wagner in der „Mitteilung an seine Freunde“ vom „Lohengrin“ sagt, er sei durch ihn dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur gekommen, das „mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend, vor ihm gebrochen hat“, so läßt das ahnen den schweren Kampf in Wagners Seele. In wessen Seele nicht? Denn wohnt auch jedem Wesen der universale Trieb inne, alldieweil keines für sich besteht, — dem Triebe der Ausdehnung widerstrebt ein Trieb der Einengung, und der kann zum Segen wie zum Fluche werden. Zum Fluche: er erstickt den Trieb hin zu den andern, zu Mensch, Tier, Pflanze, Staub und Stern. Zum Segen: er hemmt den Trieb, ins All dahin zu fließen, Wertvolles minder Wertvollem zu opfern, er sorgt für die nötige Befestigung des Selbst. Eine ursprünglich mehr feminine als männlich-machtvolle Natur wie die Nietzsches mußte zur Befestigung des Selbst sich gedrängt fühlen, während die Wagners zur Brechung. Versagt blieb beiden der ethische Ausgleich. – Die „zwei Seelen“ des Faust – Symbole jeglichen Zwiespalts, nennt ihn wie Ihr wollt –, in einem anderen Drama treten sie als Tasso und Antonio leibhaft vor unser Auge. Wie heißt es von ihnen? „Zwei Männer sind's, ich hab es lang

gefühlt, Die darum Feinde sind, weil die Natur Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.“ Feinde derart sind Wagner und Nietzsche. Nur einmal hatte die Natur solch Meisterstück geformt: den Dichter des „Tasso“. – Nach leidvollem Kampf erreichte Goethe mit Hilfe einer edlen und reinen Frau die Harmonie. Der „Dämon“ jedoch ruhte nicht, nie hat er in Goethe für immer gerastet. Das ist das Wunderbarste dieses wunderbaren Mannes: nicht, daß ihm die Harmonie wie wohl keinem Menschen geglückt, vielmehr, daß er nicht in ihr beharrte! Durch Qual und Trübsal hindurch stieg er empor zu einer neuen Harmonie und wieder zu einer neuen und wieder ... Höher und höher, von Stern zu Stern, bis dorthin, wo die letzte Ergänzung des Männlichen harrte: „Das ewig Weibliche“. Blendender Strahl – –

Ich wende das Auge dem zu, der auch gekämpft, gelitten, der den Zwiespalt auszugleichen versucht, der endlich eingegangen in die Harmonie des Männlich-Weiblichen, in der Vollendung Goethes freilich nicht, nicht in dem unbegrenzten Hoch- und Höherschweben ... Es will mir aber scheinen, wie wenn die Zeit, in der wir selber leben, als eine Übergangszeit gleich derjenigen Friedrich Hebbels, als eine Zeit des wüsten Gegensatzes, des Wankens aller Werte, den Führer erheischt noch nicht zum höchsten Ziel; zu einem näheren, wie es Hebbel für sich und seine Zeit erstritten, zu einem näheren und doch erhabenen, zu einer Stufe, auf der die Kunst, ohne zu lehren, zum Leben läutert. Schaudert Ihr, die Ihr in Eurem Verlangen nach Persönlichkeit mißleitet wurdet, die Ihr vom Herzen Parsifals an die Steinbrust der Sfinx Zarathustra sankt – mit ihren Pranken zermalmt sie Euch jetzt –, schaudert Ihr vor dem Stabe, auf den Hebbel der Dithmarsche, wenn die Erde gar zu sehr bebte, wenn sie zu bersten drohte, sich stützte, den er hoch, für ruhigere Zeiten, für ruhigere Gemüter zu hoch als Wahrzeichen hielt, vor dem Stabe der Sitte, dem Stecken der Selbstüberwindung? Vernichtet die Tafeln des „Willens zur Macht“! Dann werde uns weiterer Weg. Der Weg führt nach Norden, wo einst die Ahnen gepflanzt das Reis des Liedes von Siegfried und Brunhild, wo die Edda erwachsen, die trieb einen Sproß, üppigen Laubes, das Laub raunete Runen. Nicht „Logos“ allein klingt es und auch nicht „Pan“, nein: „Logos in Pan, Pan in Logos“. Nicht „Unnatur“ rauscht es, nein: „herrliches zerschmettertes Werkzeug des Herrn“. Und dann, ja dann flüstert es wohl: „Das dritte Reich wird kommen“ ...

Das Christentum
(Bibel, Religion, Kirche, Legenden)
in der Literatur.

Von

L. P. Betz (Zürich).

Dieser skizzenhafte bibliographische Versuch will weniger belehren, als vielmehr belehrt werden. Von verschiedenen Seiten wurde mir der sehr berechtigte Vorwurf gemacht, daß meine „Littérature comparée" (Straßburg, Karl H. Trübner, 1900) keine Auskunft über den literarischen Einfluß des gewaltigsten Kunstwerks des Weltschrifttums gebe. Diesen offenkundigen Mangel hatte ich allerdings schon selbst empfunden. Nur war das hierher gehörende Material, das ich seinerzeit gesammelt, zu spärlich, um es meinem Buche einzuverleiben. Auch heute vermag ich auf diesem mir ferner liegenden Gebiete nicht viel mehr zu geben. Ich hoffe aber auf diesem Wege sachkundigeren Fachgenossen, vielleicht sogar literaturfreundlichen Theologen Teilnahme für ein Unternehmen zu erregen, das nur durch gemeinsame Arbeit, durch das mitwirkende Entgegenkommen vieler wenigstens annähernd Vollständiges erstreben kann. Nur wenn neue Beiträge zufließen, welche die zahlreichen Lücken einigermaßen füllen, werde ich es wagen dürfen, dies so wichtige neue Kapitel der zweiten Ausgabe meiner Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte beizufügen. Diese soll, bereichert um etwa 2500 Titel, um einige neu hinzugekommene Kapitel und um ein Sachregister, im Laufe des nächsten Winters erscheinen. Es versteht sich von selbst, daß auch Aufschlüsse über Mängel, Fehler und Lücken der anderen Teile der Bibliographie sehr erwünscht sind. Jeder Mitarbeiter darf des Dankes aller, die ein solches Nachschlagewerk für nützlich und zeitgemäß halten, gewiß sein.

Anmerkung: Nachdrücklich sei hier noch einmal betont, daß dies bibliographische Bruchstück in meiner „Littérature comparée" eingereiht wird und daher ein Namen- (Autoren-) und Sach- (Stichwort-) register erhält.

I. Studien, die mehrere Literaturen umfassen.

Bergmann, F., Sur l'origine et la signification des Romans du Saint-Graal. (Straßburg 1842.)

Lang, L., Über Entwicklungsgesch. d. Gralsage. (Prgr. München 1861.)

San Marte, Das letzte Geheimnis d. Christentums u. seine Darstell. i. d. Poesie. (Deutsch. Museum 1865).

Sachse, Über Johannes den Täufer im Mittelalter. (Progr. 1866.)

Hauff, G., Sage vom Ewigen Juden u. ihre dichterische Behandlung. I. II. (Deutsches Museum 1867.)

d'Ancona, La leggenda di vergogna e la leggenda di Giuda. (Bologna 1869.)

Kölbing, E., Die nord. Parzivalsage u. ihre Quelle. (Diss. Leipzig 1869.)

Wülcker, R., Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur. (Marburg 1872.)

Vogt, F., Über die Margaretenlegenden. (Pauls Beiträge. 1. 1873.)

Bieling, H., Ein Beitrag zur Überlieferung der Gregorlegende. (Berlin 1874.)

Helbig, Frd., Die Sage vom Ewigen Juden, ihre poetische Wandlung und Fortbildung. (Berlin 1874.)

Dederich, H., Zur geistlichen Dichtung des Mittelalters. (Progr. 1877.)

Schöbel, Charles, La légende du Juif-errant. (Paris 1877.)

Kressner, A., Saint Nicolas in der Tradition und in der mittelalterlichen Dichtung. (Arch. f. d. Stud. d. N. Spr. Bd. 59. 1878.)

Cruel, Geschichte d. Predigt i. Mittelalter. (Detmold 1879.)

Nölle, G., Legende von den fünfzehn Zeichen. (Diss. Halle 1879.)

Meyer, K., Das geistliche Schauspiel im Mittelalter. (Basel 1879.)

Reinsch, R., Das Pseudoevangelium von Jesu und Marias Kindheit in der romanischen u. germanischen Literatur. (Diss. Leipzig 1879.)

Paris, G., Le Juif errant (Encykl. des sciences religieuses) (Paris 1880).

Suchomel, Die Sage vom ewigen Juden. (Progr. Prag 1881/83.)

Hertz, W., Die Sage vom Parzival und dem Graal. (Breslau 1882.)

Braunholtz, Die erste nichtchristliche Parabel vom Barlaam und Josaphat. (Halle 1883.)

Froning, R., Zur Geschichte u. Beurteilung d. geistlichen Spiele des Mittelalters. (Frankfurt a. M. 1884.)

Neubaur, L., Die Sage vom ewigen Juden. (Leipzig 1884, II. verm. Ausg. 1892.)

Cassel, Ahasverus. Die Sage vom Ewigen Juden. (Berlin 1885.)

Neufsell, O., Über die altfranz., mittelhochd. und mittelengl. Bearbeitungen der Sage von Gregorius. (Diss. Halle 1886.)

Weilen, Al. v., Der ägyptische Josef i. Drama d. 16. Jahrh. (Wien 1887.)

Mussafia, A., Studien zu den mittelalterl. Marienlegenden. (Sitzber. d. K. Ak. d. Wiss. Wien. 1887.)

— Zur Katharinenlegende — ib. Bd. 75, vgl. Romania XI.

Lang, Andrew, Myth, ritual and religion. (2 vols. London 1887.)

Blau, M. F., Zur Alexiuslegende. (Diss. Leipzig 1888.)

Christlieb, Geschichte d. christlichen Predigt (in Herzogs Realencykl. f. protest. Th. Bd. 18, Leipzig 1888.)

Müller, P., Studien über drei dramatische Bearbeitungen d. Alexiuslegende. (Diss. Berlin 1888.)

Nutt, A., Studies on the legend of the Holy Grail. (London 1888.)

Kötting, Studien über altfranzösische Bearbeitungen der Alexiuslegende mit Berücksichtigung deutscher und englischer Alexiuslieder. (Progr. Trier 1890.)

Kunst, Gesch. der Legenden der hl. Katharina von Alexandrien u. der hl. Maria Aegyptica. (Halle 1890.)

Golther, W., Ursprung und Entwicklung der Sage vom Parceval und dem Graal. (Bair. Blätter 1891.)

Varnhagen, H., Zur Geschichte der Legende der heil. Katharina von Alexandrien. (1891.)

Osborn, M., Die Teufelslit. des XVI. Jahrhs. (1893. Vgl. Euphorion III, 4; Z. f. Kulturgesch. IV, 4, 5.)

Bonnard, J., Traductions de la Bible. (Vollmöllers krit. Jahresbericht I, 4, S. 438ff. 1895.)

Landau, M., Die Dramen von Herodes und Mariamne. (Z. vgl. Lit. VIII, IX. 1895/96.)

Novati, F., I misteri del Natale nel medioevo. (Emporium II. 1895/96.)

Dejob, Ch., De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts. (Paris, 1896.)

Eschelbach, H., Über die poetischen Bearbeitungen d. Sage vom ewigen Juden. (Baden-Baden 1896.)

Kahle, Ad., Der Teufel in der Poesie. (Gegenwart, 12 u. 13. 1896.)

— Bibelübersetzungen vgl. Herzogs Realencykl. f. protest. Th. u. Kirche. (Leipzig 1897.)

Mussafia, A., Studien zu den mittelalterl. Marienlegenden. (Wien 1898.)

Wechssler, Ed., Die Sage vom Heil. Gral in ihr. Entwickl. bis auf Rich. Wagners Parsifal. (Halle 1898.)

Bertolini, Il sentimento religioso del Manzoni e dello Chateaubriand. (Rassegna Nazionale 113. 1900.)

Weber, L., Die religiöse Entwicklung der Menschheit im Spiegel d. Weltliteratur. (Gütersloh 1902.)

II. In der französischen Literatur.

Devienne, Eloge historique de Michel Montaigne et dissertation sur sa religion. (Paris 1775.)

Maury, Abbé, Essai d'éloquence de la chaire. 2 Bde. (Paris 1810.)

Géruzez, N. E., Histoire de l'éloquence politique et religieuse en France aux XIV, XV, et XVI[e] siècle. (Paris 1837/38.)

Le Roy, O., Etudes sur les mystères. (Paris 1837.)

Sainte-Beuve, Port-Royal. 5 Bde. (Paris 1840—48.)

du Theil, Martin, J. J. Rousseau apologiste de la religion chrétienne. (Paris 1841.)

Delavigne, F., La tragédie chrétienne au XVII[e] siècle. (Toulouse 1847.)

Haag, Eugène, La France protestante ou vie des protestans français. 9 Bde. (Paris 1847—59.)

Sayous, A., Etudes littéraires sur les écrivains français de la Réformation. 2 Bde. 2. Aufl. (Paris 1854.)

Bonnet, J., La Poésie devant la Bible. (Paris 1858.)

Arreu, Essai d'une rhétorique sacrée d'après Bossuet. (Thèse, Strasburg 1859.)

Coussemaker, Drames liturgiques. (Rennes 1860.)

Stähelin, J. Calvin. (2 Bde., Elberfeld 1860–63.)

Jacquinet, P., Des prédicateurs du XVII. siècle avant Bossuet. (Paris 1863.)

Breymann, Die französische Übersetzung der beiden Bücher der Makkabäer. (Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. Bd. 47. 1864.)

Pétavel, E., La Bible en France ou les traductions françaises des Saintes Ecritures. (Paris 1864.)

Chabaneau, C., Paraphrase des Litanies en vers provencaux. (Rev. d. lang. rom. 1870. XXIX, 210.)

Berger, S., Les Bibles provençales et vaudoises. (Romania XVIII. [vol. I. 1872.])

— Nouvelles recherches sur les bibles provençales et catalanes. (Romania XIX.)

Child, Sur le miracle de Jésu-Christ. (Romania VIII.)

Hosch, S., Über die Quellen und das Verhältnis der provençal. u. latein. Lebensbeschreibungen des heil. Honorat. (Romania VIII.)

Thomas, A., Le mystère provenç. de la passion à Martel en 1526 et 1536. (Romania XIII.)

Ulrich, Miracle de Notre-Dame en provenç. (Romania VIII.)

Paris et Pannier, La vie de Saint Alexis. (Paris 1872.)

Feugère, A., Bourdaloue sa prédication et son temps. 2. Aufl. (Paris 1874.)

Fuzet, Abbé, Les Jansénistes du XVII[e] siècle, leur histoire et leur dernier historien M. Sainte-Beuve. (Paris 1876.)

Callenberg, Das geist. Schauspiel d. Mittelalt. i. Frankreich. (Paris 1876.)

Sepet, M., Le drame chrétien au moyen âge. (Paris 1877.)

Suchier, H., Contenu et source du plus ancien poème français. (Séquence de Sainte Eulalie.) (Z. f. rom. Phil. XV. [vol. I. 1877.])

Kressner, Die provençalische Bearbeitung d. Kindheit Jesu. (Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. Bd. 58/59. 1878.)

Boysse, Le théâtre des Jèsuites. (Paris 1880.)

d'Aurevilly, Barbey, Les prophètes du passé. (J. de Maistre, Bonald, Chateaubriand, Lamenais etc.) (Paris 1880.)

Petit de Julleville, Les Mystères. 2 Bde. (Paris 1880.)

Sepet, M., La Passion du Sauveur, mystère prov. du XIII[e] siècle. (L'Union, 20 Mars, 1880.)

Guerrier, M[me] Guyon, sa vie, ses doctrines et son influence. (Paris 1881.)

Weidner, G., Der Prosaroman Jos. von Arimathia. (Oppeln 1881.)

Grebel, M., Le Tornoiement antéchrist par Huon de Méry in seiner literarhist. Bedeutung. (Leipz. 1883.)

Körting, Über zwei religiöse Paraphrasen P. Corneilles: L'imitation de Jésu-Christ u. Louanges de la Ste. Vierge. (Oppeln 1883.)

Masson, G., De l'influence de la Bible sur la Littérature. (Echo d. l. litt. et des arts 1883.)

Ricard, Mgr., L'école menaisienne (Lamenais, Montalembert). (Paris 1883/84.)

Berger, S., La Bible française au moyen âge. Etudes sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'Oil. (Vgl. Z. f. rom. Phil. VIII. 1884.)

Bonnard, J., Les traductions de la Bible en vers français au moyen âge. (Vgl. Z. f. rom. Phil. VIII. 1884.)

Suchier, H., Über provençalische Bearbeitungen der Kindheit Jesu. (Z. f. rom. Phil. VIII. 1884.)

Gautier, L., Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. (Paris 1886.)

Martin, P., Un directeur spirituel au XVIe siècle, étude sur la corresp. de Calvin. (Montauban 1886.)

Schröder, R., Glaube und Aberglaube in der altfranzösischen Dichtung. (Erlangen 1886.)

Chabaneau, Sainte Marie Madeleine dans la littér. provençale. (Vgl. Rev. d. langues rom. XXIX. 1887.)

Klesebiter, O., Die christlichen Wörter in der Entwicklung des Französischen. (Diss. Halle 1887.)

Chabaneau, Le roman de Saint Fannel et Sainte Anne. (Paris 1888.)

Amiaud, Arth., La légende syriaque de Saint Alexis. (Paris 1889.)

Goerlich, Ew., Die beiden Bücher der Makkabäer, altfrz. Übersetzung a. d. XIII. Jahrh. mit Einleitung etc. (Halle 1889.)

de la Broise, Bossuet et la Bible. (Thèse, Paris 1890.)

Janet, P., La philosophie catholique en France (Chateaubriand etc.). (Rev. d. D. M. 15 Mars 1890.)

Rambert, Eugène, Etudes littéraires sur Calvin. (Lausanne 1890.)

Delaporte, P. V., Du merveilleux dans la littérature française sous Louis XIV. (Thèse, Paris 1891.)

Heinzel, R., Über die französischen Gralromane. (Denkschrift der K. Akademie Wien. 1891.)

Samouillan, A., Etude sur la chaire et la société française. (Toulouse u. Paris 1891.)

Le Roy, A., La France et Rome de 1700 à 1715. (Paris 1892.)

Delfour, La Bible dans Racine. (Paris 1893.)

Piaget, A., La Chanson piteuse et les autres poésies françaises attrib. à Olivier Maillard. (Ann. d. Midi. Toulouse 1893.)

Wechssler, Ed., Die romanischen Marienklagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im M.-A. (Halle 1893.)

Thelemann, Calvins Leben. (3. Aufl. Barmen 1894.)

Zahn, Stud. üb. Calvin. (Gütersl. 1894.)

Cordelier, L., L'évolution religieuse de Lamartine. (Thèse, Paris 1895.)

Gebhart, E., Rabelais, la Renaissance et la Réforme. (Paris 1895.)

Blondel, M., Le christianisme de Descartes. (Rev. d. métaph. et d. Mor. Juillet 1896.)

Desjardins, La vie des Saints au théâtre. (La quinzaine, 1 Déc. 1896.)

Delmont, Th., Bossuet et les Saints Pères. (Paris 1896.)

Petit de Julleville, Théâtre religieux (dans: Hist. d. l. langue et d. l. litt. Bd. II. S. 399. Paris 1896.)
— Poésie narrative religieuse. (ib. Bd. 1.)
— Les noms d. saints dont la vie a été racontée en vers français du XIe au XIVe siècle. (ib. Bd. 1. S. 42.)

Audiat, Gabr., L'évangile et le théâtre de Dumas fils. (quinzaine 1 Août—13 Oct. 1897.)

Diénay, P., Le théâtre chrétien. (J. d. Débats, 13 Févr. 1897.)

Gazier, A., Pascal et les écrivains de Port Royal. (Hist. d. l. langue et d. l. litt. Bd. IV. 1897.)

Reuss-Berger, Romanische Bibelübersetzungen (Herzogs Realencykl. f. protest. Th. Leipzig 1897.)

Rodenbach, Geo., La Religion au théâtre. (Figaro, 14 Avril 1897.)

Dejob, Ch., Bourdaloue. Les sermonnaires du XVIIe siècle. (Hist. d. l. langue et d. l. litt. Bd. V. 1898.)

Rébelliau, Alfr., Bossuet. (Hist. d. l. langue et d. l. litt. Bd. V. 1898.)

Freppel, Mgr. Bossuet et l'éloquence sacrée au XVIIe siècle. (2 Bde. Paris 1899.)

Herzog, Eug., Untersuchungen zu Macé de la Charité's altfrz. Übersetzung des alten Testaments. (Sitzber. K. Akademie Wien 1900.)

Dubedout, E., Le sentiment chrétien dans la poésie romantique. (Thèse Paris 1902.)

III. In der deutschen Literatur.

Grotius, H., Leidender Christus, Trauerspiel; aus dem beigefügten lat. Grundtext in teutsche Verse übersetzt und mit Anmerkungen erläutert; auch mit einem poetischen Anhange verschiedener Passionsandachten begleitet von D. W. Triller. (2. Aufl. Hamburg 1748.)

Goeze, J. M., Kritik und Historie der Bibelübersetzung Luthers. (Hamburg 1768.)

Panzer, Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Luthers v. 1517—81. (Nürnberg 1783.)

Freudentheil, W. N., Über den Einfluß des alten Testaments auf Klopstocks Messias. (Neue Ausgabe. Hamburg 1820.)

Falk, Joh., Dr. M. Luther und die Reformation i. Volksliedern. (1830.)

Schott, H., Geschichte d. teutschen Bibelübersetzung. (Leipzig 1835; neue Ausgabe 1883.)

Binder, R., Schiller im Verhältnis zum Christentum. (2 Bde. Stuttgart 1839.)

Echtermeyer u. Ruge, Der Protestantismus u. d. Romantik. (Hall. Jahrb. f. deutsche Wiss. II. 1839.)

Hanne, Joh. W., Friedr. Schleiermacher als religiöser Genius Deutschlands. (Braunschweig 1840.)

Raumer, R. v., Die Einwirkung des Christentums auf die althochd. Sprache. (Stuttgart 1845.) [Enthält die Literaturangaben bis zum Jahre 1845.]

Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang im XVII. Jahrhdrt. (Leipzig 1845.)

Ritter, H., Über Lessings philos. u. religiöse Grundsätze. (Göttingen 1847.)

Eichendorff, Jos. Frh. v., Über die ethische u. religiöse Bedeutung d. neueren romantischen Poesie in Deutschland. (Leipzig 1847.)

Eichendorff, Der deutsche Roman des XVIII. Jahrh. in seinem Verhältnis zum Christentum. (Grenzboten X. 1851 u. Paderborn 1868.)

Kehrein, Jos., Kirchen- u. religiöse Lieder aus dem XII. bis XV. Jahrh. (Paderborn 1853.)

Bohtz, A. W., Lessings Protestantismus und Nathan der Weise. (Göttingen 1854.)

Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte d. deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. (II. Ausg. Hannover 1854.)

Grein, Der Heliand u. die altsächs. Evangelienharmonie. (Rinteln 1854.)

Roosen, B. C., Geschichte des deutschen Kirchenliedes. (Leipz. 1855.)

Benecke, H., Der biblische Stoff und das Drama. (Deutsches Museum 1857.)

Hase, K., Das geistl. Schauspiel (1858).

Rosenthal, D. Aug., Convertitenbilder aus d. XIX. Jahrh. (Schaffhausen 1860.)

Beyschlag, W., Lessings Nathan d. Weise u. das positive Christentum. (Berlin 1863.)

Koch, Ed. Em., Geschichte des Kirchenliedes u. Kirchengesanges der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. (III. Auflage Stuttgart 1866.)

An., Die frühesten Übersetzungen d. alten Testaments. (Grenzboten XXVI. 1867.)

Wackernagel, Ph., Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrh. (Leipzig 1864—77.)

Baxmann, R., Friedrich Schleiermacher. Sein Leben und sein Wirken für das deutsche Volk. (Elberfeld 1868.)

Reidt, H., Das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Deutschland. (Frankfurt a. M. 1868.)

Richter, O., Die religiöse Lyrik in der Blütezeit des deutschen Minnegesangs. (Görlitz 1868.)

Windisch, E., Der Heliand und seine Quellen. (Leipzig 1868.)

Dilthey, W., Leben Schleiermachers. (Berlin 1870.)

Wackernagel, W., Die altsächsische Bibeldichtung u. d. Wessobrunner Gebet. (Z. f. d. Phil. I. 1870.)

Bayer, Goethes Verhältnis zu religiösen Fragen. (West. Monatsh. XXIX. 1871.)

Hofmann, Über die mittelhochd. Gedichte von Salomon u. Judith u. Verwandtes. (S. A. 1871.)

Diel, J. B., Clemens Brentano. (Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg Bd. III. 1872.)

Bechstein, R., Zum Spiel von den zehen Jungfrauen. (Diss. Jena 1866 u. Rostock 1872.)

Wilken, E., Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. (Göttingen 1872.)

Düntzer, H., Zwei Bekehrte. Zacharias Werner und Sophie v. Schardt. (Leipzig 1873.)

Müller, H. F. G., Lessing und seine Stellung zum Christentum. (Heilbronn 1874.)

Neubauer, J., Die katholische Dichtung in der deutschen Literatur seit der Reformation. (Prag 1874.)

Scherer, W., Abr. a Santa Clara (in Vorträge u. Aufsätze). Berlin 1874.

Scherer, W., Geistliche Poeten der deutschen Kaiserzeit. (Straßburg 1874.)

Sack, Geschichte der Predigt in der deutsch. evangel. Kirche. (II. Ausg. Heidelberg 1875.)

Baumgartner, A., Lessings religiöser Entwicklungsgang. (Freiburg 1877.)

Dederich, H., Zur geistlichen Dichtung des Mittelalters. (Progr. Köln 1877.)

Henrici, Die Quellen von Notkers Psalmen. (Straßburg 1878.)

Beck, K. A., Geschichte d. katholisch. Kirchenliedes von seinen ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. (Köln 1878.)

Weiß, H., Luthers Einfluß auf die deutsche Nation. (Progr. Cilli 1878.)

Grüneisen, Geistliche Dramen des Mittelalters. (Herzogs Realencykl. f. protest. Th. Leipzig 1879. B. V.)

Meyer, K., Das geistliche Schauspiel des Mittelalters. (Basel 1879.)

Nebe, Aug., Zur Geschichte der Predigt. (Wiesbaden 1879.)

Milchsack, G., Die Oster- und Passionsspiele. Eine literarische Untersuchung über d. Ursprung u. die Entwicklung derselben bis zum XVII. Jahrh. vornehmlich in Deutschland. (Diss. 1879.)

Pilger, R., Die Dramatisierungen der Susanna. (Halle 1879.)

Wünsche, A., Das biblische Epos in der neueren deutschen Literatur. (Dresden 1880.)

Abröll, L., Lessing und der heilige Thomas von Aquin. (Passau 1881.)

Benedict, A., Über e. mittelhochd. Übersetzung der „Meditationes" des heil. Augustinus. (Progr. 1881.)

Müller, H. F., G. E. Lessing u. seine Stellung zum Christentum. (Zeitfragen d. christl. Volkslebens 36, Heilbronn 1881.)

Gerok, K., Die Wittenberger Nachtigall. (Stuttgart 1883.)

Kraft, W., Die deutsche Bibel vor Luther, sein Verhältnis zu derselb. u. seine Verdienste um die deutsche Bibelübersetzung. (Bonn 1883.)

Salzer, Die christlich-römische Hymnenpoesie und Otfried von Weißenburg. (Brunn 1883.)

Schleusner, G., Luther als Dichter, insonderh. als Vater d. deutsch. evangel. Kirchenlieds. (Wittenb. 1883.)

Bäumker, W., Der Totentanz. Eine Studie. (Frankfurt a. M. 1881. Vgl. Wackernagel Ztschr. 9, 302.)

Gerhard, C. J. P., Lessing und Christus. (Breslau 1881.)

Müller, H. F., Lessing u. s. Stellung z. Christentum. (Zeitfr. d. christl. Volksl. 6. Heilbronn 1881.)

Rothe, R., Geschichte der Predigt von d. Anfängen bis auf Schleiermacher. (Bremen 1881.)

Treitschke, H. v., Luther u. d. deutsche Nation. Vortrag. (Berlin 1883.)

Häbing, Die dramatische Dichtung Deutschlands i. Mittelalter. (Progr. Bensheim 1883.)

Ziemlich, B., Goethe und das alte Testament. (1883.)

An., Die katholischen Elemente in der deutschen Literatur. I u. II. (Grenzboten 43. 1884.)

Dreyer, M., Der Teufel in der deutschen Dichtung d. Mittelalters. I. Von den Anfängen bis in das XV. Jahrhundert. (Diss. 1884.)

Gaedertz, K. Th., Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit. (Berlin 1884.)

Goedeke, K., Über die geistlichen lyrischen Gedichte in niederdeutscher Sprache. Vgl. Grundriß I, 72. (Dresden 1884.)

Goedeke, Über geistl. Dichtung (v. Interregnum bis z. Reformat.). Vgl. Grundriß I, 227 ff. (Dresden 1884.)
– Dichtung d. Geistlichen von Karl d. Großen bis auf d. Kreuzzüge. Vgl. Grundriß I, 15 ff. (Dresden 1884.)
Grimm, W., Geschichte der lutherischen Bibelübersetzung bis zur Gegenwart. (Jena 1884.)
Oncken, M. Luther in Wittenberg u. sein Fortleben in der deutschen Nation. (Gießen 1884.)
Pietsch, P., Luther u. d. hochdeutsche Schriftsprache. (Breslau 1884.)
Linsenmayer, Geschicht. d. Predigt in Deutschland von Karl d. Gr. bis zum Ausgange des XIV. Jahrh. (München 1886.)
Goedeke, K., Über geistliche Dichtung im XVII. Jahrh. (Vgl. Grundriß III, 147. (Dresden 1887.)
Hehn, Victor, Goethe u. die Sprache der Bibel. (Goethe-Jahrb. 1887.)
Piper, P., Die geistlich. Dichtungen des Mittelalters. (Kürschn. d. Nat.-Lit. 3, 1887.)
Wirth, L., Der Stil d. Oster- u. Passionsspiele bis z. XV. Jahrh. (Diss. 1888.)
– Die Oster- und Passionsspiele bis z. XVI. Jahrh. Beiträge z. Gesch. d. deutschen Dramas. (Halle 1889.)
Zahn, Th., Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage (1889).
Henkel, H., Goethe und die Bibel. (Leipzig 1890.)
Hedler, A., Die Heliandforschung von d. Anfange bis zu Schmellers Ausgabe. (Diss. Rostock 1890.)
Rinn, H., Schleiermacher und seine romant. Freunde. (Hamburg 1890.)
Rode, A., Über die Margaretenlegende des Hartwig v. d. Hage. (Kiel 1890.)
Goedeke, K., Über Goethes Beziehungen zur Religion. Vgl. Goedeke, Grundriß z. Gesch. d. deutschen Dichtung IV, 619. (Dresden 1891.)
– Über geistliche Dichter des XVIII. Jahrhund. Vgl. Grundriß IV. 1891.
Wetzstein, O., Die religiöse Lyrik der Deutschen im XIX. Jahrh. (Neustrelitz 1891.)
Alberts, Die Geschichte der Predigt in Deutschland bis Luther. (3 Teile, Gütersloh 1892–96.)
Palme, J., Die deutschen Veronikalegenden des XII. Jahrhunderts, ihr Verhältnis untereinander und zu den Quellen. (Progr. 1892.)
Walter, W., Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters. (1892.)
Goedeke, K., Über geistliche Lieder im XVIII. Jahrh. Vgl. Grundriß V, § 273. (Dresden 1893.)
– Über Schillers Beziehungen zur Religion. Vgl. Grundriß V, 137. (Dresden 1893.)
Düsel, F., Das alte Testament und der Dichter des Heliand. (Grenzboten 54. 1895.)
Kirm, Otto, Schleiermacher und die Romantik. (Basel 1895.)
Schnell, Pater Abr. a Santa Clara. (München 1895.)
Schlurick, J., Schiller u. die Bibel. (Leipzig 1895.)
Schönbach, A., Deutsches Christentum vor 1000 Jahren. (Cosmopolit I. 1895.)
Vetter, F., Die neuentdeckte deutsche Bibel(übersetzung)dichtung des IX. Jahrhunderts u. ihre Verfasser. (Schweiz. Rundschau 1895.)
Boner, E G., Natale e capo d'anno nella Letteratura Nordica. (Saggi di Letter. stran. Messina 1896.)

Fritzsche u. Nestle, Deutsche Bibelübersetzungen. (Herzogs Realencykl. f. protest. Th. Leipz. 1897.)

Hofmann, K., Heinrich Mühlpfort und der Einfluß des Hohen Liedes auf die zweite schlesische Schule. (Diss. Heidelberg 1897.)

Jostes, Fr., Meister Johannes Rellach, ein Bibelübersetzer des XV. Jahrh. (Histor. Zeitschrift 1897.)

Schönbach, A., Das Christentum in der althochdeutschen Heldendichtung. (Graz 1897.)

Fath, J., Christus und die Samariterin (S. 17); Georgslied (18); Heliand (20); Otfried (29); Ulfilas (47). Vgl. Wegweiser z. Deutsch. Literaturgesch. (Würzburg 1899.)

Wick, Aug., Tobias in der dramatischen Literatur Deutschlands. (Diss. Heidelberg 1899.)

Beyschlag, W., Goethes Faust in sein. Verhältnis zum Christentum. Protestantisches in Goethe. (Zur deutsch-christl. Bildung. Halle 1900.)

Ellinger, G., Goethe u. d. Christentum. (Nat.-Ztg. 454. 1900.)

Gystrow, Der Katholizismus u. die moderne Dichtung. (Minden 1900.)

Henkel, H., Goethe und die Bibel. (Stud. z. vergl. Lit.-Gesch. I, 1. 1901.)

Todt, K., Goethe und die Bibel. (Progr. Steglitz 1901.)

Geser, W., Ein Weihnachtsspiel im hohen Mittelalter. (Stimmen von M. Laach, 10, 1902.)

Gleichen-Russwurm, Al. v., Weihnachtspossen (Magd. Ztg. 647, 1902.)

Münzer, H., Die Stellung d. Makkabäer in der deutschen Dichtung. (Gen.-Anz. f. d. Judentum 17, 1902).

Osborn, Max, Weihnachten u. die Kunst. (Nat.-Ztg. 746, 1902.)

Spieß, B., Goethe u. d. Christentum. (Frankfurt a. M. 1902.)

An, Christus im Drama. (Sonntagsblatt der New-Yorker Staatsztg. 15. März 1903.)

Eggert, C. E., The Middle Low German Version of the Legend of Mary Magdalen. (Journal of Germanic Phil. IV. 1903.)

Kralik, R. v., Unsere deutschen Klassiker u. der Katholizismus. (Frankf. zeitgem. Brosch. XXII, 7, 1903.)

Leixner, Otto v., Christusgestalt u. Jesugedanken in der deutschen Dichtung (1883 – 1903). (Tägl. Rundsch. Unt. Beil. 50 – 57, 1903.)

Schmidt, Die Religiosität der Frau Rat und das Verhältnis Goethes z. Christenglauben. (Leipzig 1903.)

Hofstetten, Maria in der deutschen Dichtung des Mittelalters. (Vgl. P. A. Salzer im Österr. Lit.-Bl. V, 14.)

Müller, H. F., G. E. Lessing und seine Stellung zum Christentum. (Zeitfr. des christl. Volkslebens. Stuttgart.)

Reinhardstöttner, K. v., Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. (Jahrbuch f. Münchner Geschichte 1889. III, 53 – 176.)

Schwarz, Rud., Esther i. deutschen u. neulatein. Drama d. Reformationszeitalters. (2. Aufl. Oldenbrg. 1898.)

Zu Goethes Jahrmarktsfest
zu Plundersweilern.

Von
Jakob Minor (Wien).

Im Anschluß an eigene Andeutungen und zur Ergänzung der reicheren Sammlungen Max Herrmanns gebe ich hier zunächst, was die kultur- und literaturgeschichtlichen Voraussetzungen des Jahrmarktsfestes deutlicher machen kann.

Was die verwandten Figuren der Raritätenkastenmänner, der Schattenspielmänner, Marktschreier u. s. w. betrifft, so wird man sich zuletzt ja bei dem Kulturhistoriker Auskunft holen müssen. Es scheint mir aber doch nicht überflüssig, hier auf ein Zeugnis des badischen Theologen Rinck (bei Geyer S. 148) hinzuweisen, der im Jahre 1783 in Berlin einen Dudelsack hört, der ihm eine Laterna magica und schöne Raritäten ankündigt; Rinck fügt hinzu: „so geht es alle Abend, wer sollte es glauben in einer Stadt wie Berlin." Mancherlei ergibt sich aus diesem Zeugnis. Erstens: daß solche Figuren nicht auf das Dorf beschränkt, sondern auch noch in der aufgeklärtesten Großstadt zu finden waren. Zweitens: daß Raritätenkasten und Schattenspiel wirklich oft in einer Hand verbunden waren, wie Herrmann mit Recht (S. 40f.) behauptet hat. Drittens: daß die Verse des Schattenspielmannes: ‚orgelum, orgeley, dudeldumdey' keinem „Lied" (Herrmann S. 42) angehören, sondern als onomatopoetischer Kehrreim die Musikbegleitung des Schattenspiels vorstellen. Das Orgelum deutet die Drehorgel, das Dudeldumdey den Dudelsack an; und diese onomatopoetisch ausgedrückte Instrumentalmusik leitet das Spiel ein und aus und von dem einen Bild zum andern hinüber. Es ist daher ganz überflüssig anzunehmen, daß Goethe ein textlich bekanntes „Lied" dabei vorgeschwebt habe; und auch musikalisch konnte natürlich jeder den Refrain nach einer der wenigen, den

Leierkästen und Dudelsäcken geläufigen Melodien anstimmen, ohne daß diese Melodie eben überall dieselbe hätte sein müssen. Die Einladung im Prolog: ‚Ach schau sie, guck sie, komm herein!' ist ja, wie der Zusammenhang und der Brief Goethes an Engelbach erkennen lassen, zweifellos eine Nachahmung des Guckkastenmannes, der aber seinerseits wiederum eine volkstümliche Wendung gebraucht, wie der ganz gleichlautende Ausruf Gretchens in Faust (I, 2881) beweist: „Ach seh sie nur, ach schau sie nur!" Das Schattenspiel und Marmotte finden wir nebeneinander bei dem Fräulein von Göchhausen, die kurz vorher in Goethes Jahrmarkt selber mitgewirkt hatte: „Die Fratzen in der Zauberlaterne mit dem Kauterwelsch des Murmeltier Jungens sind nicht so bunt, als der abwechselnde Lauf menschlicher Dinge." (Tiefurter Journal; Schriften der Goethegesellschaft VII, 183.) Ein Lied des Savoyarden in radebrechendem Deutsch enthält das Krailsheimer Liederbuch (bei Arthur Kopp S. 111 f.). Was die bildende Kunst anbetrifft, so rühmt Lichtenberg im Jahre 1772 eine Tapete aus gewirkter Seide im Hause des Kammerherrn von Walmoden in Hannover, ein Geschenk des englischen Königs an die Gräfin Yarmouth, das einen Marktschreier und einen Mann mit dem Raritätenkasten vorstellt (A. Leitzmann, Aus Lichtenbergs Nachlaß, Weimar 1899, S. 151). Und daß endlich der naheliegende Vergleich der Bilder des Raritätenkastens mit dem menschlichen Leben schon sehr lange vor Goethe angestellt wurde, beweist eine der ältesten Hamburgischen Wochenschriften: „Die lustige Fama aus der närrischen Welt" 1718. Hier tritt der Verfasser mit einem Raritätenkasten vor die Leser, in dem die Herren und Jungfrauen Bilder aus dem Leben schauen können: die Figuren eines unglücklichen Ehemannes, einer vernaschten, einer herrschsüchtigen Frau u. s. w. (K. Jacoby, Die ersten moralischen Wochenschriften Hamburgs am Anfang des 18. Jahrh. Prgr. 1888, S. 26 f.) [1])

Die Dramen, welche das Motiv des Jahrmarkts behandeln, verzeichnet Herrmann S. 114 ff. in reicher und fleißiger Zusammen-

[1]) Die von Hartwig im Archiv für Literaturgeschichte X, 447 f. besprochene, von Herrmann S. 35 erwähnte Schrift ‚Schöne Rareté' ist 1730 erschienen. Da sich hier die Raritätenkastenliteratur auch mit Kilian Brustfleck berührt, so mache ich (zu Herrmann 130) auf meinen Artikel in der Chronik des Wiener Goethevereins XIII, 15 f. aufmerksam, der außer der vollständigen Literatur Nachträge zu Kilian Brustfleck und Don Sassafraß enthält.

stellung. Daß er die Wirtschaften übersehen hat, ist schon von Witkowski (Zeitschrift für deutsche Philologie XXXIII, 535) mit Recht getadelt worden; ich verweise auch auf Varnhagens Leben der Königin Sophie Charlotte (S. 106 ff.). Die bei Herrmann unter No. 2 (S. 115) verzeichnete Nummer kommt in deutscher Übersetzung auch unter dem Titel vor: „Der Jahrmarkt von Malmantille, eine musikalische Vorstellung, Zelle 1770." Mit Herrmanns No. 30 (S. 119) dürfte die folgende Oper identisch sein: „Der Jahrmarkt, Oper, Leipzig, bey Dyk 1778." Mit Goethe verschwindet das Motiv vorläufig von der Bühne; in der Literatur muß es aber doch wohl fortgelebt haben, sonst würde die folgende Stelle in Immermanns Reisejournal, 1831, nicht den Tatsachen entsprechen und nur aus unbewußter Vervielfältigung des beliebten Goetheschen Fastnachtspieles erklärt werden können. Immermann schreibt (Hempel X, 79): „Tieck las gestern eine neue Novelle vor: Der Jahrmarkt. Es ist die Reise einer ländlichen eingerosteten Familie nach der Stadt, mit den tausend Fatalitäten, die sich bei einem solchen Wagestück einstellen müssen. Was mir sehr gefiel: es ist keine didaktische Tendenz darin; die Laune spielt unbeengt um freilich etwas lockere Motive. Indessen, es ist ein Jahrmarkt, wo eben in der Zufälligkeit der Zusammenhang liegt. Daß er die Behandlung eines oft gebrauchten Stoffes nicht verschmäht hat, darin zeigt sich auch der wahre Dichtersinn. Denn während die Halbmeister immer auf das Nieerhörte ausgehen, weiß das große Talent von solcher Absichtlichkeit nichts. Das Leben springt eben am üppigsten in den Szenen und Konjunkturen hervor, die sich immer wiederholen und deshalb von vielen schon betrachtet worden sind. Da sucht es der große Poet. Wie das tiefste Denken nie etwas ersinnen kann, was nicht schon in irgend einem Gemeinplatze verständlich ausgesprochen wäre." Auch auf Goethes Fastnachtspiel finden diese Worte Anwendung. Tiecks Novelle „Der Jahrmarkt" (Novellenkranz 1832; Schriften XX, 1 ff.) verrät wohl den Einfluß des Goetheschen Fastnachtspieles, für das er sich, wie wir noch sehen werden, sehr genau interessierte, in den Figuren des Amtmannes und des Pfarrers, die aber bei ihm mit Kind und Kegel eine Reise in die Stadt unternehmen, um den Jahrmarkt zu besuchen. Hier handelt es sich also deutlich um einen städtischen Jahrmarkt; bei Goethe ist (Herrmanns Text v. 126) ausdrücklich der „Ort"

genannt, es handelt sich also um einen Dorfjahrmarkt. Auch sind die Personen bei ihm an dem Orte des Jahrmarkts zu Hause; denn das Fräulein schickt ihren Bedienten mit der Anfrage, ob der Doktor sie zum Amtmann begleiten wolle. Der Amtmann als oberste Behörde und das Fräulein, das offenbar die Tochter des Gutsherrn ist, weisen auf das Dorf. Auf der andern Seite konnte die Frau Rat (Schriften der Goethegesellschaft 1, 26 f.), unter dem unmittelbaren Eindruck des Goetheschen Dramas, die Rede des Zigeuners doch auch auf die Frankfurter Messe anwenden. Es ist aber nach den zeitgenössischen Schilderungen kein Zweifel möglich, daß die Frankfurter (s. Elisabet Mentzel, Festschrift des freien deutschen Hochstiftes 1899) und die Straßburger (s. Im neuen Reich 1874, II, 570 ff.) Messen mehr und großartigeres geboten haben, als Goethe darzustellen für gut findet. Damit sind die städtischen Messen als Modelle natürlich nicht entwertet: was der Dorfjahrmarkt bot, fand man alles in der Stadt auch, aber nicht umgekehrt; und Goethe hält sich eben an das Allgemeine, was man überall finden konnte, in dem Dorf und in der Stadt. Die Tiecksche Novelle aber ist zugleich auch eine Spitzbubennovelle, wie er sie damals unter dem Einfluß Balzacs u. a. liebte. Es soll eine Diebsbande ausgehoben werden, und die biedern Landleute werden durch Verwechslungen und Verkennungen hineingezogen, bis zuletzt die Enthüllungen und Erkennungen folgen. Hier verbindet sich also das kriminalistische und polizeiliche Moment mit dem Jahrmarkt; und so nahe die Figur gelegen ist, so ist es vielleicht doch kein bloßer Zufall, wenn, wie Herrmann gezeigt hat, später der Polizeidiener in den Bearbeitungen des Goetheschen Jahrmarktsfestes selten fehlt. Von späteren Bearbeitungen des Jahrmarktsmotives kenne ich bloß dem Titel nach die folgenden: „Der Jahrmarkt zu Gimpelfingen" im Neuen deutschen Originaltheater von W. Schießler, 3. Bändchen, Prag 1827; „Der Pelzpalatin und der Kachelofen oder der Jahrmarkt zu Rautenbrun", Posse mit Gesang in 3 Akten von Friedrich Hopp, 1853, den ich zwar selber noch gesehen, aber ganz aus der Erinnerung verloren habe. Dann kommt auch dieser Stoff auf das Kindertheater herunter: „Der Jahrmarkt", Schauspiel für die Jugend von Chr. v. Schmid, München 1863 u. ö., und wird endlich wiederum in Form eines Fastnachtspieles als Gelegenheitsdichtung benutzt: „Der Jahrmarkt", Jahrmarktsfestspielaufführung von C. v. Langen, Fastnachts-

bühne, 29. Heft, Berlin, Bloch, 1892 -- der Jahrmarkt kehrt zum Jahrmarkt zurück. Nicht ohne Humor ist es, daß ein Anonymus seinen Jahrmarkt Schiller in den Mund gelegt hat, der zwar einen Jahrmarkt geschrieben, aber wieder verworfen hat: „Der politische Jahrmarkt, ein Fastnachtsspiel von Schillero redivivo. Auch ein Scherflein zu Schillers hundertjährigem Wiegenfeste," Stuttg. 1859.

Von den einzelnen Figuren des Jahrmarktes wäre der Bänkelsänger wohl besser durch den Goethe genau bekannten Stich vor Löwens Romanzen oder vor Hirschfelds Romanzen der Deutschen illustriert worden: auch hier erscheint die Bänkelsängerin neben dem Manne; während sie aber bei Seekatz den Text des von ihm gesungenen Liedes feilbietet, singt sie bei Hirschfeld selber mit. Zu den bekannten Operettentypen gehört auch das Milchmädchen, und die beiden ersten der hier verzeichneten Singspiele können Goethe nicht unbekannt geblieben sein: „Das Milchmädchen", Operette, Mannheim 1771; „Das Milchmädchen und die beiden Jäger", Singspiel aus dem Französischen, Frankfurt a. M., Andreä, 1772. Aus späterer Zeit stammen: „Das Milchmädchen von Barcy", Singspiel in zwei Akten von Treitschke, Wien 1803, und „Das Milchmädchen", in den „Theaterstückchen zu betrachten als eine Zugabe zu den Hauptstücken der Ostermesse", 1787, Preßburg, II. Teil.

Daß das Zwischenspiel von Esther keine Parodie der Racineschen ist, hat schon Henkel in Herrigs Archiv Band 92, 367 ff., festgestellt. Herrmann zeigt, daß sich die von Goethe ausgewählten Szenen nur in den Estherdramen finden, die auf das Drama der Englischen Komödianten zurückgehen. Goethe konnte es auf dem Marionettentheater in Frankfurt sehen (Festschrift des freien deutschen Hochstiftes 1899, S. 122). Vielleicht kommen auch die Bilder der Gotfriedischen Chronik in Betracht.

Was die Ausdeutung des Jahrmarktsfestes anbelangt, so kann ich von den 7 Bänkelsängerstrofen, die Herrmann glücklich aufgefunden hat, wenigstens die letzte sicher ausdeuten. Sie lautet:

„Doch sind euch die Phänomena
Zu fern, ihr Herrn und Frauen,
So könnt ihr in der Nähe da
Zwo Wunder selber schauen!
Aus Mauerstein quillt rothes Blut,
Die Biene warnend singen thut:
Ach eins ist Noth, das Eine."

Der Stich geht auf Lavater, zu dessen Lieblingsgesprächen das Thema „Eins ist Noth" gehörte, das natürlich ebenso zu verstehen

ist, wie das Lied des Pietisten A. H. Franke: „Was uns noth thut.“ Er verzeichnet das Schlagwort schon in dem Tagebuch seiner Emser Reise (Funck, Goethe und Lavater, Weimar 1901, S. 319, 36) in Homburg und noch im Jahre 1782 berichtet er an Goethe (a. a. O. 219, 22), daß er in Wisloch vor Lutheranern, Reformierten, Katholiken, beiläufig auch einigen Juden, eine sehr bekannte Predigt „über das: Eins ist Noth“ gehalten habe, das er also wie einen Goethe wohlbekannten Lieblingsgedanken anführt. Goethe gibt das Wort an die Frau von Stein weiter (a. a. O. 420), indem er schreibt: „Wenn Lavater predigt Eins ist Noth!, so fühl' ich auch das Eine, das mir Noth ist, dich, meine Geliebte, mir fehlen.“ Und ebenso ironisch wie hier spielt er auf das Wort offenbar auch noch ein Jahr später an, als Lavater dem Fürsten von Dessau an Goethes Adresse Heilmittel nach Weimar nachsendet und sich auch als Kurpfuscher zeigt: „Lebe wohl und liebe mich“, schreibt Goethe, „du alter, erfahrner, verständiger, kluger, menschenfreundlicher, thätiger Arzt, der, wenn es die Noth erfordert, es nicht für einen Raub hält, zu quacksalbern“. Den Seelenfreund, der — „Eins ist Noth“ — die Seelen kuriert, bezeichnet er also als Arzt; den Lavater, der, wenn er meint, daß es not ist, auch für den Leib sorgt, nennt er einen Quacksalber und fügt die ironische Besorgnis hinzu: „ich hoffe, die Dose wird nicht zu stark seyn, daß sie auf einmal genossen schädlich werden könnte.“ Daß also Lavater unter der warnenden Biene gemeint ist, wird kaum einem Zweifel begegnen. Es ist nun freilich nicht unbedingt nötig, die Verse später anzusetzen als 1778; denn das Lieblingswort Lavaters konnte Goethe von der Emser Reise her kennen. Etwas anderes aber ist es mit der Frage, ob er Lavater schon im Jahre 1778 in solcher Weise bloßstellen konnte. Die Entscheidung darüber, ob eine spätere Datierung möglich ist, kann nur in Weimar getroffen werden. Sollte die Strofe wirklich später fallen, so würde ich in dem Verse „Aus Mauerstein quillt rothes Blut“ eine Anspielung auf die Hinrichtung Wasers vermuten, dem gegenüber Lavater von seiner vielgerühmten Menschenliebe gar sehr in Stich gelassen wurde. Vielleicht gelingt es den Lavaterforschern, an denen es ja heute nicht mehr fehlt, die Anspielung aufzulösen. In den Predigten vom Jahre 1773 ist die über „Eins ist Noth“ noch nicht enthalten.

Was Herrmanns eigene Ausdeutungen betrifft, so bin ich in

Einzelheiten wohl anderer Meinung als er. Nicolai scheint mir, vorausgesetzt, daß er wirklich der Rezensent in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek ist, seinen Spott (S. 160) nicht zu verdienen, denn er hatte von seinem Standpunkt aus völlig recht. Ihn hatte Merck auf den Weg gewiesen, hinter Goethes Pasquinaden Anspielungen auf den Darmstädter Zirkel zu suchen (S. 150), und es war nur natürlich, daß er in den Versen des Schattenspielmannes, welche in parodistischer Weise denselben Stoff behandeln wie die „älteste Urkunde", einen Spott auf Herder erkennen wollte, den er freilich aus dem Harmlosen ins Boshafte wandte, wenn er auch die für das Schattenspiel unentbehrliche Aufforderung: ‚Lichter weg, mein Lämpchen nur!' auf Herders selbstbewußtes Auftreten und die schonungslose Behandlung seiner Gegner bezog. Ihn habe aber schon vor siebzehn Jahren darauf aufmerksam gemacht, daß die Rezension gar nicht von Nicolai herrührt; denn ein Blick in das Partheysche Verzeichnis lehrt, daß sich Nicolai niemals der durchsichtigen Chiffre N. und erst seit dem Jahre 1802 der Chiffre 𝔑. bedient hat. Die Chiffre N. gehört in diesen Jahren dem Darmstädter Prinzenerzieher und Hofdiakonus Magister Georg Wilhelm Petersen, dessen Interesse an der neuesten Literatur und dessen fleißige Arbeit für die Nicolaische Bibliothek durch den Merckschen Briefwechsel (II, 49 ff., 59, 259; III, 146) verbürgt sind. Die Rezension stammt also unmittelbar aus dem Darmstädter Zirkel und kann, auch wenn Petersen mit der Anspielung auf Herders Urkunde fehlgeraten haben sollte, nicht so einfach beiseite geschoben werden. Ebensowenig kann ich Herrmann recht geben, wenn er in der folgenden Briefstelle notwendig eine Anspielung auf den Wagenschmeermann erkennen und daraus für die Datierung Kapital schlagen will: „Als ein wahrer Esel," so schreibt Goethe über den Gießener Schmid, „frißt er die Disteln, die um meinen Garten wachsen, nagt an der Hecke, die ihn vor solchen Tieren verzäunt, und schreit dann sein kritisches I! a!, ob er etwa dem Herrn in seiner Laube bedeuten möchte: ich bin auch da". In dem Jahrmarktsfest empfiehlt der Wagenschmeermann seine Ware und schließt dann mit den Worten:

„Ya! Ya!
Ich und mein Esel sind auch da!"

Daß der Esel oder ein anderes Tier, z. B. der Kuckuck, durch seinen charakteristischen Schrei seine Anwesenheit kundgibt, ist,

glaube ich, ein so geläufiges Motiv, daß eine Anspielung ebensowenig sicher nachzuweisen ist, als wir etwa bei dem Fressen der Disteln an Wielands Verse im „Verklagten Amor“ zu erinnern brauchen: „Ich trage meinen Herrn und seinen Schlauch dazu, Und käue meine Disteln in Epikurischer Ruh!“ Aber freilich: die Laube! die im Jahrmarktsspiel auf der Bühne steht, ohne daß sich der Esel im geringsten um sie kümmert, die aber in der obigen Briefstelle, wie Herrmann meint, gar keinen Sinn geben soll! Warum denn nicht? sie gibt einen sehr guten Sinn, den der Empfänger Kestner gewiß auch herausgefunden hat. Goethe, der Herr, der Besitzer des Gartens, sitzt in seiner Laube (natürlich nicht in der des Amtsmannes in dem Jahrmarktsfest) und kümmert sich nicht um den Esel, der hinter ihm an der Hecke die Disteln frißt und sich durch sein I-a! vergebens bemerkbar zu machen sucht.

Wenn aber auch nicht in allen Einzelheiten, so bin ich doch im ganzen mit Herrmann einverstanden; oder chronologisch richtiger — er ist es mit mir. Und hier muß ich im Interesse der Wahrheit und der Geschichte unserer Wissenschaft etwas länger verweilen.

Wer Herrmanns Buch liest und nur sein Buch kennt, der muß der Meinung werden, als ob eine frühere Generation der Goetheforscher die biographische Ausdeutung einseitig betrieben hätte und als ob man erst „jetzt“ darauf gekommen sei, die Sachen auch aus anderem Gesichtspunkt zu betrachten. Das ist in Wahrheit nicht der Fall gewesen. Die „Biographenphilologie“, um den unglücklichen Ausdruck Herrmanns beizubehalten, ist durch Scherer auf die Spitze getrieben worden, der den sehr anfechtbaren Satz ausgesprochen hat, daß man in diesen Dingen nicht zu weit gehen könne. Seine Art, diese „Methode“ bis in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen, ist nur von einem ganz kleinen Kreis von Anhängern und Schülern gebilligt worden. Einige, wie Düntzer, haben sich durchaus ablehnend verhalten; auch Haym hat gelegentlich zu verstehen gegeben, was er davon halte. Andere haben sich nur gegen zu weitgehende Folgerungen erklärt, weil es sich ja nicht um die logische Durchführung eines Satzes, sondern um das Verständnis individueller Dichtungen handelte, die an keine Methode gebunden sind. Wenn also Herrmann in seiner „Biographenphilologie“ den Geist Nicolais (wie wir gesehen haben mit Unrecht) fortleben sieht, so wollen wir feststellen, daß dafür nur Scherer und seine

engste Schule verantwortlich gemacht werden kann; und wenn er (S. 160) behauptet, daß Nicolais Geist noch nicht zur Ruhe gekommen sei, so weiß ich wirklich nicht, auf wen er zielt. Was das Jahrmarktsfest anbelangt, so hat sich meines Wissens in letzter Zeit niemand mehr für die Ausdeutungen der Figuren eingesetzt als Erich Schmidt, der in seiner Ausgabe des Lenzischen Paedämoniums die Tirolerin auf J. G. Jacobi (S. 50) und den Wagenschmeermann auf den Gießener Schmid (S. 56) bezogen hat. Da nun aber Herrmann sein Buch Erich Schmidt zugeeignet hat, so kann er ihn nicht gemeint haben. Man weiß also wirklich nicht, wo man die Gegner zu suchen hat, die er kekämpft; und was er von einer neuen Art, die Dichtungen Goethes zu betrachten, redet, stellt sich vielmehr so heraus: die wenigen Anhänger Scherers sind von ihren Übertreibungen zurückgekommen und denken ungefähr so, wie die andern früher auch gedacht haben.

Das Jahrmarktsfest nicht einseitig vom biographischen, sondern auch vom kultur- und literaturgeschichtlichen Standpunkt aus zu betrachten, habe ich schon 1880 (Studien zur Goethephilologie S. 9f.) und 1886 (Anzeiger für deutsches Altertum XIII, 174 ff.) begonnen. Wenn diese Arbeiten, die keineswegs „an verstecktem Platze“ erschienen sind, Herrmann erst „während der Durchführung seiner eigenen Sammlungen“ (113 A.) oder „durch einen unglücklichen Zufall“ (282 f.) gar erst vor Abschluß seines Buches bekannt geworden sind, so ist das seine eigene Schuld, und nicht die unserer Wissenschaft oder die meinige. Über die Ausdeutungen der Figuren des Jahrmarktsfestes habe ich mich 1886 mit folgenden Worten geäußert: „Meine Meinung ist, daß Goethe bei der Konzeption und Ausführung allerdings bestimmte Personen vorgeschwebt haben, daß er aber an den Figuren des Satyros und an dem Bilde des Jahrmarktes auch ein selbständiges künstlerisches Interesse hat, welches ihn reizt, dieselben bis ins einzelne auszuführen: . . . in den Jahrmarkt werden, um das Bild vollzumachen, und in den Rahmen einer, wenn auch dürftigen dramatischen Handlung zu bringen, Figuren aufgenommen, welche keine satirische Bedeutung haben. Eine Ausdeutung bis ins kleinste und einzelne halte ich deshalb für unmöglich. Wer uns aber wie Düntzer ein für allemal verwehren will, die satirische Bedeutung dieser kleinen Epigramme aufzusuchen, der fördert nicht, sondern hindert das Ver-

ständnis der Goetheschen Dichtungen.“ Damit war das folgende behauptet: 1. Es kann allerdings nach persönlichen Bezügen geforscht werden. Denn Karoline Flachsland, Merck und Goethe weisen ausdrücklich auf solche hin; Merck und Goethe bestimmen außerdem noch den Kreis, auf den sich diese persönlichen Anspielungen bezogen haben sollen. K. Flachsland führt Leuchsenring als einen der Verspotteten an und die Sticheleien auf Schlosser und Wieland sind unzweideutig. Wilmanns und Scherer haben also immer nach Modellen suchen dürfen, das hat ihnen niemand verwehren können. 2. Wilmanns und Scherer aber haben die Modelle zu finden geglaubt; und das ist ihnen, wie jetzt auch Herrmann annimmt, nicht gelungen. 3. Hinter den einzelnen Figuren können sich weitere Anspielungen verbergen, sie müssen es aber nicht, denn sie können auch bloß dem Bilde des Jahrmarktes ihre Einfügung verdanken. Auch hier ist Herrmann derselben Meinung . . . Zwischen unseren Meinungen besteht also lediglich darin ein Differenz, daß Herrmann das satirische Element von vornherein geringer anschlägt als ich. Gerade darin aber hat er keine Nachfolge gefunden. Die sachverständigen Beurteiler (Witkowski, Walzel, Schultz) sind alle der Meinung, daß Herrmann die Zeugnisse für den satirischen Charakter des Fastnachtspieles zu gering angeschlagen habe. Auch in diesem Punkte steht Herrmann ganz auf dem Standpunkt, den einst Düntzer eingenommen hat. Die Geschichte unserer Wissenschaft braucht also mit dem Buch von Herrmann kein neues Blatt anzufangen. Mit meinen ersten Hinweisen auf die kultur- und literaturgeschichtlichen Voraussetzungen des Jahrmarktes freilich auch nicht! Denn bleiben wir nur bescheiden und fern von großen Worten: wie viel hat denn diese ‚neue‘ Betrachtungsweise ergeben? Trotz dem reichen Material, das Herrmann mit anerkennenswertem Fleiße herbeigeschafft hat, nur die allgemeinsten Berührungspunkte und kaum in einem Falle einen engeren Anschluß. Mit Recht hat schon Witkowski bemerkt, daß die Ergebnisse des Buches weit mehr der Kulturgeschichte, ich füge hinzu: auch der Geschichte des Dramas überhaupt, als dem Verständnis des Goetheschen Fastnachtspieles im besonderen zu gute kommen. Über dieses bleiben auch nach Herrmanns starkem Buch noch manche Fragen offen. Die Komposition ist kaum in Betracht gezogen; die Anwendung des Dialektes und das bunte Gemisch von Sprachformen keiner Untersuchung

unterzogen. Auf die Metrik komme ich gleich zurück. In Bezug auf den Text hätte in der Weimarschen Ausgabe wohl auf von der Hagens Germania VII, 401 ff. verwiesen werden dürfen, wo Tieck als Zeuge dafür angeführt wird, daß Goethe die im ersten Druck ausgelassenen Stellen handschriftlich auszufüllen pflegte. Dieses Zeugnis, das Tiecks genaue Kenntnis des jungen Goethe in helles Licht setzt, wurde bekanntlich durch das Salzmannsche Exemplar bestätigt.

Sehr unzulänglich ist das Kapitel über die modernen Aufführungen des Stückes. Herrmann scheint es versäumt zu haben, die Geschichte der größeren Bühnen einzeln zu befragen, sonst hätte ihm unmöglich entgehen können, daß das Jahrmarktsfest in Leipzig dreimal unter verschiedenen Direktionen und zu verschiedenen Zeiten aufgenommen wurde (G. H. Müller, Das Stadttheater in Leipzig, Leipzig 1847, S. 63, 192, 261): am 23. Februar 1868 mit der Musik von Conradi; dann wieder zur Goethefeier am 27. August 1880 unter der Direktion von August Förster; endlich im Goethecyklus November 1883 unter der Direktion Stägemann. Früher schon ist das Stück auf dem Wiener Karltheater gegeben worden, und zwar, wie mir Herr Franz Tewele freundlichst mitteilt, am 21. September 1867 unter der Direktion Anton Ascher; vgl. auch Leopold Rosner, Fünfzig Jahre Karl-Theater, 1847 – 1897, Wien 1897, S. 26. Nähere Nachrichten waren von der Direktion nicht zu erhalten, ebensowenig das Regiebuch. Die ganze Bibliothek des Theaters ist seinerzeit von Direktor Tewele an das Brünner Stadttheater verkauft worden, wo es etwa zu suchen wäre. Die erste Aufführung am Wiener Deutschen Volkstheater hat nach Tewele am 11. (nicht 12.) Februar stattgefunden.

Leider ist auch dieses Mal die Metrik die schwächste Seite Herrmanns geblieben und mit dem Knittelvers Goethes hat er so wenig Glück gehabt, wie seinerzeit mit dem Reimvers des Hans Sachs. Freilich stehen auch andere dem Knittelvers so ratlos gegenüber, daß es mir angezeigt erscheint, diesen Dingen, die ich in meiner Metrik theoretisch ausführlich erörtert habe, hier vom praktischen Standpunkt aus näher zu treten.

Der sogenannte Knittelvers unterscheidet sich von den übrigen Versarten dadurch, daß es bei ihm wohl eine Norm für die ganze Versart oder die Gattung, nicht aber für den konkreten Vers gibt. Ein Dichter, der fünffüßige Jamben, vierfüßige Trochäen,

Hexameter u. s. w. schreibt, hat in Bezug auf die Anzahl der Silben, oder der Versfüße, oder der Senkungen u. s. w. für jeden einzelnen zu dichtenden Vers ein mehr oder weniger bestimmtes Schema vor Augen; bei den Knittelversen ist das nicht der Fall. Sie werden von dem modernen Dichter ganz nach dem Gehör gebaut; und selbst wenn er instinktiv ein bestimmtes Gesetz einhält, ist er sich dessen nicht bewußt. Der konkrete Knittelvers kann daher auch alle möglichen Formen annehmen: er kann vierfüßiger Trochäus, fünffüßiger Jambus, er kann ein daktylischer Vers sein u. s. w. In Tiecks Rotkäppchen kommt sogar ein Hexameter vor: ‚íst die aúfgetrágen, schá̈fft man wohl Rát zu 'ner neúen', ohne daß der Dichter davon eine Ahnung hatte. Daraus folgt aber umgekehrt auch wieder, daß der Leser den Charakter des konkreten Verses nur aus dem Inhalt herausfinden kann. Jeder Versuch, den Vers des Jahrmarktsfestes auf Hans Sachs oder auf Gryphius zurückzuführen, muß deshalb als verfehlt bezeichnet werden, ehe der Charakter der einzelnen Verse festgestellt ist. Ja, man wird durch die voreilige Annahme, daß man es mit dieser oder jener Versart zu tun hätte, nur davon abgeführt, die Verse selbst richtig zu lesen.

Was nun aber den Sinn anbelangt, so liegt der Hauptreiz des Knittelverses eben darin, daß er bei seiner Vielgestaltigkeit sich jedem Ausdruck anschmiegen und nicht bloß die ungezwungensten Wendungen der Umgangssprache, sondern sogar die Gradunterschiede in Bezug auf das Tempo und die Tonstärke wiedergeben kann. Denn bei schnellerem Tempo treten in dem gleichen Satze mehr Akzente hervor, als bei langsamem. Und zweitens: bei größerem Aufgebot von Stimmkraft treten, da der Akzent etwas relatives, auf dem Unterschiede der Tonstärke beruhendes ist, auch stärkere Silben zurück, die sich sonst als Akzente fühlbar machen würden. Der gerufene und der gesprochene Satz haben oft einen ganz verschiedenen Rytmus. Auf der Beobachtung und richtigen Wiedergabe dieser hörbaren Erscheinungen beruht aber die Kunst des Knittelverses, der jede Nuance wiedergeben kann, weil die unbestimmte Regel dem konkreten Vers völlige Freiheit läßt.

Gerade so wie nun der Sprachforscher, der die Sprache des Fastnachtspieles untersuchen wollte, die Wendungen der Umgangssprache in Betracht ziehen müßte, ebenso muß auch der Metriker von solchen Beobachtungen der lebendigen Sprache, also des Lebens

überhaupt, ausgehen. Es ist ein bloßes Vorurteil und freilich auch die Folge lange vernachlässigter Übung, wenn man sich gegen diesen Weg als einen unwissenschaftlichen sträubt, in der irrigen Meinung, daß hier der baren Willkür Tür und Tor geöffnet sei. Das ist keineswegs der Fall. Vielmehr ist gerade in den Knittelversen, sobald man sich, wie der Dichter selbst, dem Gehör überläßt, die Anzahl der zweifelhaften Fälle eine viel geringere als in den strengeren Versmaßen, wo der für jeden einzelnen Vers fester bestimmte Rytmus der Sprache mehr oder weniger Gewalt antut und es nun der Willkür des Vortragenden überlassen bleibt, ob er der Sprache oder dem Rytmus folgen will. In dem Knittelvers dagegen arbeiten sich Sinn und Rytmus gegenseitig in die Hände. Auf der einen Seite erkennt man den beabsichtigten Rytmus des konkreten Verses erst aus dem Sinn. Auf der anderen Seite aber lassen rytmische Forderungen sehr oft wiederum erkennen, was der von dem Dichter beabsichtigte Sinn ist. Ich will das gleich an einem Beispiel klarmachen und beginne mit der Rede des Zigeunerhauptmannes (Herrmanns Text S. 243, V. 90 ff; ich behalte seine Verszahlen bei).

Den ersten Vers könnte man ohne Zweifel lesen: ***sind nícht den teúfel wérth,*** also dreifüßige Jamben. Aber in dem Tone eines heftigen Ausbruches, mit kräftigem Ausdruck, lautet der Vers anders: ***sínd nicht den teúfel werth,*** wobei neben den starken Akzenten auf ***sínd*** und noch mehr auf ***teúfel*** der Akzent auf ***werth*** nicht zur Geltung kommen kann. Wir haben also eine daktylische Dipodie und hier wie in den Geisterchören des Faust ***(wérdelust: érdebrust)*** verschwindet der Akzent auf der letzten Silbe (Metrik[2] 440 ff.). Und daß Goethe den Vers so gemeint hat, ergibt sich sogleich aus der Umgebung: es geht ein daktylischer Vers voraus und es folgen daktylische nach, der erste mit Auftakt (Tonhöhe bezeichne ich durch gesperrten Druck). Die stark betonte Silbe im Auftakt, die hier durch Tonhöhe kräftig zur Geltung kommt, ist in allen unseren Versarten zu finden (Metrik[2] 118 f.). Also:

„Sínd nicht den teúfel werth,
G r o ß mäúligte Láffen;
Feilschen und gáffen,
Gáffen und kaúffen.
Béstienhaúffen
Kínder und Frátzen
Áffen und Kátzen
Mögt all das Zeúg nicht
Wénn ichs geschénkt kriegt

Man beachte hier die Senkungsreime, die in unserer neueren

Literatur ja keineswegs fehlen und besonders im daktylischen Rytmus beliebt sind, wo sie ja auch auf den des Nebenakzents fähigen Silben vorkommen *(wérdelust : érdebrust).* Und nun im Wechselgespräch mit dem Zigeunerburschen, wie in einem strofischen Duett:

dürft ich nur über sie 99 *wóllten sie zaúsen* 101
wétter! wir wóllten sie 100 *wóllten sie laúsen!* 102

Und nun geht der Zorn in eine ruhigere Stimmung über:

mit zwánzig mánn 103 *Mein wär der Krám.* 104
wär wóhl der müh wérth. 105

Die Worte *der müh wérth* ganz nach der natürlichen Betonung, die in Formeln aufsteigend ist (Metrik[2] 95). Man beachte nun, wie ausgezeichnet in dem folgenden Dialog, wo das Fräulein die Amtmännin begrüßt, die freundliche Aufnahme durch den höflich einfallenden Schlagreim wiedergegeben ist:

Frau ámtmann, sie wérden verzeihen 106
wir freúen 107
úns von hérzen. willkómmner besúch! 108
ist heút doch des Lärmens genúg. 109

Nach diesen ruhigen Szenen und dem strofischen Bänkelsängerlied nun die Balgerei zwischen Zitter und Marmotte.

ai! ai! meinen Kreúzer! 118 *er hát mir mein Kreúzer genommen.* 119

Der erste Vers bietet nichts Auffälliges, denn die aufsteigende Betonung ist bei wiederholten Interjektionen, wie bei jeder Zusammenstellung von Partikeln das Gewöhnliche *(ja, já; o wéh!).* Aber der zweite ist lehrreich. Spricht man den Satz, so lautet er natürlich so: *er hát mir meínen Kreúzer genómmen!* Ruft man ihn aber so heftig, wie ein Gassenjunge, so treten nur zwei Akzente heraus: je rascher das Tempo und je stärker der Akzent auf *Kreútzer,* um so mehr treten die folgenden Silben zurück. Über die vier unbetonten Silben am Versschluß braucht man sich kein graues Haar wachsen zu lassen; das kommt oft genug vor. Nur bei dieser Betonung kommen Sinn und Rytmus zu ihrem Recht; denn die ganze Balgerei ist in zweihebigen Versen geschrieben. Marmotte antwortet:

ist nicht wáhr, ist mein. 120

Bei dieser raschen Antwort fällt natürlich der Akzent auf *ist* weg, der in ruhiger Rede ja möglich wäre. Und nun der talentlose

Hanswurststellvertreter mit seinem linkischen Auftreten und dem albernen Witz:

wollens gnä́digst erlaúben 121 *dáß wir — nicht ánfangen,* 122

wo im zweiten Vers wieder der schwere Ausgang zu beachten und Senkungsreim vorhanden ist, wenn auch vielleicht nicht beabsichtigt. Nun wieder der Zigeunerhauptmann, dessen Zorn zwar nachgelassen hat, aber immer noch so kräftig ausbricht, daß das erste, sonst schwachbetonte *wie* einen emphatischen Nachdruck erhält, wenn nicht, was hier offen bleibt, ein zweisilbiger Vers gemeint ist, wie ja auch sonst ungleiche Verse reimen:

Wie die Schö́pse laúfen 123 *vom nárren gíft zu kaúfen.* 124

Nun gibt der Schweinmetzger energischen Befehl:

fǘhrt mir die schwein nach haús! 125

und der Ochsenhändler folgt seinem Beispiel:

die óchsen lángsam zum órt hinaús; 126
wir kommen nách oder *wir kómmen nách,* 127

denn das Verbum hat einen sehr schwachen Akzent, da *nách (náchkommen)* den eigentlichen Prädikatsbegriff enthält und auf *wir* möglicherweise ein schwacher Nachdruck liegt *(wir* im Gegensatz zu den *ochsen).*

herr brúder, der wírth uns bórgt, 128
wir trinken eins. Die hérde ist versórgt 129

wo bei dem ruhigen Charakter des Dialoges alle Akzente hervortreten. Nun wieder der falsche Hanswurst:

ihr méhnt, i bin Hanswúrst, nit wáhr? 130
hab sein Kráge, sei Hóse, sei Knópf, 131
hett i aú sei Kópf | 132
wä́r i Hanswurst gánz und gar. 133

Dieser Vers bietet wieder Auffälliges. Zunächst die emphatische Betonung *gánz und gar* (Metrik[2] 89ff.) gegenüber der aufsteigenden Betonung der nachdruckslosen Formel, die *ganz und gár* lautet. Dann das Nomen *Hanswurst* in der Senkung: der eigentliche Begriff, die Aussage ist wiederum nicht in *Hanswurst* enthalten, sondern in *ganz und gar,* daher tritt das Wort *Hanswurst,* das schon als bekannt vorausgesetzt wird (vgl. V. 130), ganz in Satzuntertänigkeit. Und endlich schwindet vor dem stärkeren Akzent auf *ganz* der Akzent auf *wurst* völlig (Paradigma: *ádmiral Tégethoff;*

Metrik[2] 101). Die dreisilbige schwere Senkung bietet keinen Anstoß; hat aber die rytmische Folge, daß das lebhaftere Tempo nun auch in der zweiten Hälfte des Verses fortreißend wirkt und der Akzent auf *gar* wie in den daktylischen Dipodien (oben S. 326) nicht zur Geltung kommt. Man versuche nur den Vers anders zu lesen, es wird immer der Sinn entstellt oder der Rytmus unmöglich. Liest man *wär í Hanswúrst ganz und gár,* so wird auf *í* ein Nachdruck gelegt, der einen ganz anderen Sinn gibt: denn Hanswurst will nicht sagen, daß er dann der ganze Hanswurst wäre, nicht der andere, sondern er will sagen, daß er dann der ganze Hanswurst wäre. Liest man: *wä́r i Hánswurst gánz und gár,* so wird der Vers unnötig länger als der vorhergehende und der nachfolgende und es tritt das satzuntertänige Wort *Hanswurst* infolgedessen noch auffälliger hervor.

Nun kopiert der Stellvertreter den echten Hanswurst:

is dóch in der árt 134 *allóns wer kaúff mir* 136
séht nur de bárt 135 *pflåster, Laxíer,* 137

wiederum Reim von Senkung auf Hebung, falls man nicht annehmen will, was ja auch möglich ist, daß der Hanswurst radebrechend sagt: *kauff mír.*

háb soviel dúrst 138 *als wie Hanswúrst.* 139 *Schnúpftuch rauf!* 140

Der Marktschreier:

wírst nit viel ángeln, ist nóch zu frǘh. 141 *sä́hen wol gérn* 143
meine dámen und hérrn 142 *'s tréffliche traúerstück* 144
únd diesen aúgenblick 145

Wiederum (wie 90, oben S. 326) verschwindet in den daktylischen Dipodien der Akzent auf der letzten Silbe und wir haben es mit Senkungsreimen zu tun, wie in den Geisterchören des Faust.

wírd sich der Vórhang heb(e)n 146 *belíeben nur ácht zu geb(e)n* 147

Aber auch hier haben wir, wie die Umgebung zeigt, solche daktylische Dipodien; man lese sich die Verse nur anders vor, so wird man sehen, daß Sinn und Rytmus geschädigt sind. Der Marktschreier deutet auf den Vorhang hin, auf ihn ist die Aufmerksamkeit gerichtet, so daß die logisch richtige Betonung hier so wenig zur Geltung kommt, wie in dem Ausruf: *der Kaíser ist gestorben* (Metrik[2] 85). So sagen wir ja auch: *geben sie acht, wenn sich der Vórhang hebt!* Noch mehr tritt das Verbum in der stehenden Verbindung *ácht geben* zurück (Metrik[2] 105). Die beiden schwachen

Akzente auf *heben* und *geben* reißt nun der kräftige daktylische Rytmus völlig mit sich fort. Wieder Senkungsreime:

ist die história 148 — *ist nach der neústen art* 150
von Ésther in Dráma 149 — *Zähnklapp und graúsen gepaart.* 151

Die Betonung *neústen art* darf niemand befremden; Arndt sagt genau so in daktylischen Dipodien *síchern die steíle höh* (Metrik[2] 114); im selben Vers haben wir wie in 119 wieder dreisilbige Senkung, was im Ausrufertone ganz gut möglich ist: *Zähnklapp und Grausen* sind die Rufworte, mit denen er wirken will; daß sie *gepaart* sind, ist selbstverständlich. Und nur so sind die Verse mit ihrer Umgebung gleichförmig.

dáß nur sehr schád ist 152 — *dáß heller Tág ist* 153

heller tág in formelhafter Verbindung, wobei der Akzent auf *heller* ganz an Kraft einbüßt und sich hier dem herrschenden Rytmus unterordnet. Es ist zweifelhaft, ob hier auch Senkungsreime oder (wie 239 *scandála: dráma*) unreine Reime vorliegen. Es ist übrigens sehr beachtenswert, daß bei den Senkungsreimen die letzten Hebungen gern Assonanz zeigen: *traúerstück : aúgenblick, schád ist : tág ist* oder ein gleicher Vokal sonst dem Reim vorausgeht: *vórhang heben : ácht zu geben.*

söllte stich dúnkel sein 154 — *dénn sind viel líchter drein* 155

wieder mit Senkungsreimen. Die ganze Anrede des Marktschreiers an das Publikum ist also in daktylischen Dipodien geschrieben.

Nun wird es gewiß immer noch Leute geben, die den Kopf darüber schütteln, daß sie eine Frase einmal schneller und lauter, dann wieder langsamer und lauter lesen sollen; daß dieselbe Frase einmal diese, dann wieder eine andere metrische Figur vorstellen soll. Diese Leute erlaube ich mir noch einmal darauf aufmerksam zu machen, daß sie dasselbe schon unzählige Male unbewußt getan haben und tun mußten, um mit dem Versmaß ins Reine zu kommen. Das Wort *váter* ist in dem folgenden Vers gewiß ein Trochäus:

„Váter Zeús, der über állen . . .“,

in dem folgenden Hexametereingang aber ist es kein Trochäus, sondern ein unbetonter Pyrrhichius:

Wirft Vater Zeús den záckigen Blitz . . . .

König ist ein Trochäus in dem Verse der Kapuzinerpredigt:

so ein Teúfelsbeschwörer und König Saúl;

gleich daneben aber steht es unbetont im Auftakt:

König Dávid erschlúg den Góliáth.

Wie kommt denn das? Weil wir eben in den zweiten Fällen dieselbe Frase schneller lesen und den aufsteigenden Akzent kräftiger zur Geltung bringen. Der Unterschied liegt nur darin, daß uns in den übrigen Versmaßen der mehr oder weniger fest bestimmte Rytmus des konkreten Verses das Tempo und den Akzent angibt; während wir im Knittelverse umgekehrt aus dem richtigen Tempo und Akzent erst den Rytmus des konkreten Verses erfahren. Die Erscheinungen an und für sich aber sind ganz die gleichen; und auffällig ist daran gar nichts, als daß man sie nicht beobachtet hat, selbst dann noch nicht, als ich vor 10 Jahren zum erstenmal darauf aufmerksam gemacht habe. In diesen Dingen liegt eben der Sinn der Worte: „Der Dichter baut die Verse nach dem Gehör", die keineswegs eine bloße Frase sind und natürlich auch zur Folge haben, daß die Wissenschaft der Metrik sich mit diesen Dingen befassen muß. Wer den Unterschied zwischen einem Ausruf: *er hát mir mein Kreúzer genommen* und einem Behauptungssatz: *er hát mir mein Kreúzer genómmen* nicht hört, der wird in metrischen Dingen schwerlich auf einen grünen Zweig kommen.[1])

[1]) Nachtrag: Zu S. 317: vgl. auch den Jahrmarkt in dem Brief der Bettina an Stahr aus dem Jahre 1840 (Goethejahrbuch 24, 207).

Zu S. 318: Wenn Schubart in seiner Chronik (a. a. O. 23, 120) schreibt, Goethe trete im Jahrmarktsfest in Mantel und Kragen auf, mache ein schiefes Maul und hebe Meistergesang an, so will er doch sagen, er steige auf das Niveau eines Bänkelsängers herunter. Der Schwabe stellt sich also den Bänkelsänger in Mantel und Kragen vor; bei Seekatz und Hirschfeld erscheint er im Frack, also gleichfalls in Festkleidung, natürlich in abgetragener.

Zu S. 328 f.: Reim von Hebung auf Senkung (130 *wáhr:* 133 *gar*), wie in dem Geisterchor des Faust: *meíster nah: dá.*

Zu den Briefen Heinrichs von Kleist.

Von

Paul Hoffmann (Frankfurt a. d. Oder).

Die Bedeutung, welche die Briefe Heinrichs von Kleist für die Erkenntnis seines Wesens und Wirkens haben, rechtfertigt es, wenn die literarhistorische Forschung ihnen eine kaum geringere Aufmerksamkeit widmet, als den Werken des Dichters. Bleiben diese das *Αὐτὸς ἔφα*, aus dem er verstanden, und nach welchem er sich beurteilt wissen will, so sind jene für die Geschichte seines Lebens nicht die einzige, aber die erste Quelle. Die Briefe erklären seine Schriften; sie vermehren den Gewinn und erhöhen den Genuß, den eine eingehende Betrachtung der Dichtungen Kleists gewährt. Wiederholtes Lesen der Briefe, veranlaßt durch den Wunsch, das rechte Verhältnis zu Kleists Kunst zu erwerben, führte zu einigen Bemerkungen, die in den folgenden Zeilen niedergelegt werden. Sie beschränken sich darauf, eine Zeitbestimmung der Briefe zu versuchen, die ohne Datum überliefert sind, Nachrichten über Personen zu bieten, mit denen Kleist in Verkehr stand und einzelne Mitteilungen über Lektüre und Studien des Dichters zu machen. In zeitlicher Ordnung begleiten diese Beobachtungen den Text der bekannten Sammlungen, die ich unter folgenden Abkürzungen anführe: B = E. v. Bülow, H. v. Kleists Leben und Briefe, Berlin 1848; K = Koberstein, H. v. Kleists Briefe an seine Schwester, Berlin 1880; Bn = Biedermann, H. v. Kleists Briefe an seine Braut, Breslau 1884.

Die Reihenfolge, welche Koberstein für die Briefe Kleists an seine Schwester bestimmt hat, ist nicht immer zu billigen. Einzelne Verbesserungsvorschläge sind bereits gemacht worden; es hat z. B.

Walter Bormann dem vierten Brief seinen Ort nach dem achten angewiesen, und Otto Brahm will den sechsundfünfzigsten vor dem fünfundfünfzigsten gelesen wissen. Die Ordnung dürfte auch dahin zu ändern sein, daß der dritte dem zweiten Briefe voraufzugehen habe. Ohne Zweifel steht dieser dritte dem Schreiben Kleists an seinen Jugendlehrer Martini, wie v. Bülow es S. 85 bis 105 mitteilt, näher als Kobersteins Nummer Zwei. Seitdem Th. Zolling den Aufsatz Kleists „Die Kunst, den Weg des Glücks zu finden" veröffentlichte, kennt man die Vorlage für den Brief an Martini. Trotz weitgehendster Benutzung der Abhandlung ist der jüngere Brief nicht ein bloßer Auszug aus dieser, sondern eine reifere Darstellung desselben Gegenstandes, die in Rücksicht auf ihren besonderen Zweck die nämlichen Gedanken knapper faßt und angemessener gruppiert. Bemerkenswert erscheint es mir übrigens, daß einige Ideen jener Abhandlung über den Weg zum Glück (Zolling, Kleists Werke, IV, 277) schon in einer Albumeintragung sich finden, die nach v. Bülows Angabe (S. 7) spätestens in den Januar 1793 zu verlegen wäre.

Den Zeilen an seinen Frankfurter Lehrer reiht sich der dritte Brief an Ulrike – nach Kobersteins Zählung – an. Beide sind nicht nur auf einen Ton gestimmt und dem Inhalt und der Form nach so gleichartig, daß der zweite Brief diesen Zusammenhang zerstören würde, sondern daß er auch in dieser Folge unmöglich und unverständlich wäre. Wörtliche Wiederholungen, wie der Brief an Martini sie dem Jugendaufsatze entlehnt, darf man zwischen dem dritten Schreiben an die Schwester und dem an den ehemaligen Lehrer allerdings nicht erwarten, da Ulrike auf den ausdrücklichen Wunsch ihres Bruders (B, S. 105) den Brief an Martini gelesen hatte. Um so größer ist die innere Verwandtschaft.

Jene philosophische Abhandlung sowohl als auch die Briefe an Martini und Ulrike bestehen aus einem theoretischen und einem praktischen Teile. Der Zweck des letzteren bedingt den Inhalt des ersteren: Will Heinrich von Kleist seinen Freund Rühle bewegen, einen Charakterfehler, den Menschenhaß, zu überwinden, so legt er seinem Lehrer Martini die Mängel des Soldatenstandes dar, um derentwillen er aus dem Militärdienst scheiden möchte und versucht, seine Schwester zu veranlassen, einen falschen Lebensplan aufzugeben. — Da Menschenliebe zur Bildung gehört und ohne

Bildung kein wahres Glück möglich ist, soll Rühle seinen Haß gegen die Menschen ablegen, und Kleist beantwortet im ersten Teil der Abhandlung die Frage: Was ist Glück? An Martini schreibt der Dichter, seine moralische Ausbildung sei ihm heilige Pflicht; da der Militärdienst ihn hindere, sie zu erfüllen, wolle er den Abschied nachsuchen, sein Lehrer möge jedoch vorher sich darüber äußern, ob man dem Wunsche, glücklich zu sein, durch eine möglichst vollkommene Ausbildung aller geistigen und körperlichen Kräfte gerecht zu werden vermöge. Sollte Ulrike, heißt es in dem Briefe an sie, die Absicht hegen, sich nicht zu verheiraten, also ihrer heiligsten Pflicht sich zu entziehen, so beschwört er sie, von diesem strafbaren und verbrecherischen Entschluß abzustehen und statt dessen sich einen Lebensplan zu wählen, d. h. ihre Natur zu prüfen und nach ihrer Vernunft zu bestimmen, welches moralische Glück ihr am angemessensten sei.

Wie verhalten sich nun die beiden Briefe, an Martini und an die Schwester, im einzelnen zu einander? Zunächst knüpfen beide an eine Unterredung an. Zwischen Kleist und Martini war erörtert worden, ob ein denkender Mensch der Überzeugung eines andern mehr trauen dürfe als seiner eigenen. Die „simple Frage“, ob Ulrike sich einen Lebensplan gebildet habe, veranlaßte den Dichter tags nach dieser Unterhaltung mit der Schwester, ihr zu schreiben. Daraus erhellt zugleich, daß der Brief an Ulrike in Frankfurt an der Oder und zu einer Zeit geschrieben wurde, als die Geschwister unter einem Dache lebten. Das entschuldigt wiederum das Fehlen von Datum, Anrede und Unterschrift. Zwischen dem Aufwerfen der Frage und der Niederschrift des Briefes liegt eine Frist von vierundzwanzig Stunden, in welchem Zeitraum der Verfasser gewiß seinen Gegenstand gründlich durchdachte und allseitig prüfte. Es gewinnt fast den Anschein, als habe Kleist überhaupt nur die Frage angeregt, um Gelegenheit zu haben, seine Meinung ausführlich vorzutragen und umfassend zu begründen.

War Kleist im Gespräch mit Martini zu dem negativen Ergebnis gelangt, man solle der Ansicht eines andern nicht mehr trauen als der eigenen, man solle den nur um Rat fragen, der keinen Rat gibt, und als denkender Mensch nie zu früh glauben, seine Meinung aus allen Gesichtspunkten betrachtet und beleuchtet zu haben, so wollte er auf Ulrikes Entschluß keinen Einfluß haben.

Wenn für unsern Dichter und seinen Lehrer nur „denkende Menschen" in Betracht kommen können, so zählt er diesen seine Schwester zu und spricht in den Zeilen an sie von ihrer „denkenden Seele". An beiden Orten preist er Ulrike als diejenige, die ihn ganz verstehe, mit der gemeinsam er in „vertraulichen Unterredungen", „freundlichen und freundschaftlichen Zwisten" aufrichtig der Wahrheit zustrebe. Wie Kleist seinen Lehrer bittet, ihm „für immer" ein Freund zu sein, und wie er die Pflicht eines Freundes dadurch erfüllt sieht, daß dieser ihm sein Urteil nach reiflichem Überlegen und gründlichem Prüfen abgibt, so will er der Schwester ihre Wohltaten dadurch vergelten, daß er, auch unaufgefordert, „mit der Freimütigkeit der Freundschaft bis in das Geheimste und Innerste ihres Herzens dringe". Weil Ulrike ihm am teuersten ist — so drücken beide Briefe es aus —, hat er ihr seinen Lebensplan offenbart und dadurch „Consequenz, Zusammenhang und Einheit in seinem Betragen" gezeigt, um die Schwester zu veranlassen, Übereinstimmung in ihrem Denken und Tun zu erstreben. Das Bestimmen eines Lebensplanes erklärt er ihr als erste Handlung der Selbständigkeit, nachdem er seinen Lebensplan dem Urteile Martinis unterbreitet hat. Heißt ihm ohne Lebensplan leben, „vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen" (K, S. 19), so will er die Schwester und sich mittels eines Lebensplanes über die Macht des Zufalls erheben. Wenn er seinem Lehrer Martini bekennt, daß er von der Tugend spreche, wie „unsere Philister" von Gott, so zeichnet er der Schwester diese Philister als Menschen, die er niemals nach dem Warum ihrer Handlungen frage, weil sie es selbst nicht wissen, vielmehr: „Dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlungen. Sie bleiben für immer unmündig und ihr Schicksal ein Spiel des Zufalls. Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gezogen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäche, wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglück, das sie dann doppelt fühlen." — So durchströmt beide Briefe dieselbe warme Begeisterung für sein Bildungsideal, das er gegen alle Einsprüche seiner Angehörigen zu behaupten entschlossen ist. Wenn beide Briefe von denselben Anschauungen durchtränkt, von demselben Geiste durchweht sind, so dürfte in diesem Umstande auch eine Handhabe liegen, welche die

Zeit der Abfassung der Zeilen an die Schwester zu bestimmen ermöglicht. Eine nähere Betrachtung des zweiten Briefes in Kobersteins Reihenfolge wird dies wesentlich erleichtern.

Als Heinrich von Kleist den eben besprochenen Brief (K, No. 3) schrieb, erfüllte ihn die Größe seines Bildungszieles. Sein Ideal erscheint ihm um so herrlicher, je mehr er es gegen die Meinung seiner Familie und seines Vormundes verteidigen muß. Von seiner Umgebung wird er nicht verstanden, weil niemand sich die Mühe nimmt, das zu tun, was jeder einzelne von Kleist verlangte, nämlich sich auf seinen Standpunkt zu stellen, sich in sein Wesen zu versetzen. Ulrike allein ist eine Ausnahme. Sie unterstützt ihn in seinem Vorhaben, mit ihr prüft er seine Entschlüsse und erfreut sich ihrer verständnisvollen Anteilnahme und ihres Beifalles. Ihrem rührigen Eintreten verdankt er es, daß man ihn gewähren läßt, daß der Widerspruch verstummt. Bald aber reiste Ulrike zu Verwandten nach Werben. Während ihrer Abwesenheit, in welcher unser Dichter eifrig seinem Ziele zustrebte, das sich nur „durch Einsamkeit, Denken, Behutsamkeit und Gründlichkeit“ (K, S. 9) erreichen läßt, regte die alte Gegnerschaft sich aufs neue. Von allen verkannt, blickt er sich im heftigen Streite um nach der liebenden Schwester, sehnt sich nach ihrem Beifall, da Vorsätze wie die seinigen der Aufmunterung und Unterstützung bedürfen. Weil die Verwandten seine „Absichten und Entschlüsse“ wie „Schaumünzen“ betrachten, „die aus dem Gebrauch gekommen sind und nicht mehr gelten“, verlangt ihn nach der Kennerschaft Ulrikes, die so gut versteht zu prüfen und die ihn so freundlich zu überzeugen weiß, daß es „echte Stücke“ sind, die er „so emsig zu sammeln“ bestrebt ist.

Bemüht sich Kleist in den beiden Briefen an Martini und Ulrike (K, No. 3) den Adressaten seine Bestrebungen und Ziele darzulegen, sie zu begründen und sie vor ihnen und vor sich selber zu rechtfertigen, vielleicht um sich in seinen Vorsätzen zu befestigen, so setzt er in diesem Schreiben (K, No. 2) seine Grundsätze als bekannt voraus, ist sich dessen bewußt, das Rechte zu tun und zu wollen und fühlt sich sicher, trotz aller Schwierigkeiten seinen Weg zu machen. Versuchte er im vorigen Briefe (K, No. 3) den Begriff Glück zu definieren, so will er jetzt genießen, wenn er schreibt: „Und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühle, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Das Glück kann

nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll." (K, S. 5.) Es zu genießen ist nötig, „um auch den schönern, ich möchte sagen, den menschlicheren Teil unseres Wesens zu bilden". (K, S. 6.)

Der in Rede stehende Brief (K, No. 2) wurde an einem Sonntage, den 10. November 1799 begonnen, und am nächsten oder, falls das vorgesetzte Datum genau ist, am zweitnächsten Tage vollendet. Vielleicht verschuldete der Besuch der „Kleist aus Schernewitz" die Unterbrechung. Darauf läßt die Bemerkung (K, S. 7) schließen: „Ich überlese jetzt den vorangegangenen Punkt", bei welchem vermutlich die Fortsetzung wieder aufgenommen wurde. Als Kleist diesen Brief schrieb, war Ulrike seit „vielen Monaten" in Werben. Wenn nun der vorhergehende Brief (K, No. 3) zu einer Zeit geschrieben wurde, als die Geschwister bei einander waren, müßte er im Mai, spätestens Juni 1799 verfaßt sein.

In dem Schreiben aus dem Mai 1799 heißt es (K, S. 19): „Ein Lebensplan – – Mir fällt die Definition vom Baumkuchen ein, die Du einst im Scherze Pannwitzen gabst, und wahrlich, ich möchte Dir im Ernste eine ähnliche geben. Denn bezeichnet hier nicht ebenfalls ein einfacher Ausdruck einen einfachen Sinn?" Nach dieser Ausführung und dem folgenden Analogon vom „Reiseplan" dürfte Ulrike „Baumkuchen" als ‚Kuchen für einen Baum oder einen, der es werden will', also für jemand, der sich zu Baumeslänge hinaufessen möchte, erklärt haben. – Wenn Kleist in demselben Briefe seine Schwester überzeugen will, daß es ihre Pflicht sei, sich zu verheiraten und sie fragt (K, S. 22): „Ist es auf Reisen, daß man Geliebte suchet und findet?" und er im November (K, S. 12) schreibt: „Was in aller Welt machst Du in Werben? Niemand von uns, ich selbst nicht, kann begreifen, was Dir den Aufenthalt dort auf viele Monate so angenehm machen kann" und dann fortfährt: „Wenn es kein Geheimnis ist, so schreibe es mir," erlaubt er sich wohl eine Neckerei, die zu der Frage, ob man auf Reisen Geliebte suche und finde, in Beziehung steht. —

Kobersteins Zählung nötigt, wie schon erwähnt wurde, auch zur Umordnung des fünfundfünfzigsten und sechsundfünfzigsten Briefes. Seitdem R. Steig (Kleists Berliner Kämpfe, S. 655) das Königliche Handschreiben veröffentlichte, von dem im fünfundfünfzigsten Briefe die Rede ist, läßt sich die Abfassungszeit dieses Briefes ungefähr feststellen.

Auf Kleists Dienstanerbieten vom 7. September 1811 antwortete Friedrich Wilhelm III. bereits am 11. September. Mag diese Kabinettsordre auch erst am 19. Sept. in die Hände des Dichters gelangt sein, wie es nach dem gleich zu erwähnenden Briefe an Hardenberg erscheint, so wird Kleist, nachdem er am zuletzt bezeichneten Tage den Staatskanzler um einen Vorschuß von zwanzig Louisdor gebeten, gewiß vierzehn Tage auf Antwort gewartet haben, ehe er zu seiner Schwester nach Frankfurt reiste, um sich „Geld zu verschaffen". Somit wäre der 55. Brief in die erste Hälfte des Oktober zu setzen. Da der sechsundfünfzigste Brief das Datum des 11. August trägt, steht die Reihenfolge fest.

Von den sieben Briefen Kleists, welche Koberstein aus dem Jahre 1804, vom 24. Juni bis zum Dezember (No. 27 bis 33), veröffentlicht hat, sind drei entweder garnicht (K, No. 28) oder unzulänglich (K, No. 30 und 33) datiert. Für zwei derselben läßt sich der Abfassungstag feststellen. Dem ersten Briefe vom Sonntag, den 24. Juni, ist aus den unvermittelten Anfangszeilen zu schließen, ein Besuch bei Ulrike voraufgegangen. Heinrich von Kleist müßte also Mitte Juni in Frankfurt an der Oder gewesen und von dort in der Gesellschaft von „Ernst und Gleißenberg" nach Berlin gefahren sein. Da unter „Ernst" wahrscheinlich von Pfuel zu verstehen ist, müßte der Dichter, ehe er nach Frankfurt reiste, in Potsdam gewesen sein. Dort erschien in der Tat eines Abends, wie Pfuel erzählt – Wilbrandt, H. v. Kleist, S. 209 – als er im Bette lag, vor ihm der verschollene Kleist. Von Frankfurt aus kamen die drei am Morgen des 19. Juni in Berlin an. Heinrich von Kleist bat am Freitag, den 22. Juni, im Schlosse zu Charlottenburg den Generaladjutanten von Köckeritz um Rat und schrieb zwischen dem 22. und 24. Juni an den König „in einer Sprache, welche geführt zu haben, ihn nicht gereuen wird", welche aber die Schwester „beunruhigt" haben muß, da er sie am 11. Juli tröstete: „Wenn ich fühle, was ich mir selbst, so weiß ich, was ich dem Könige schuldig bin." „Einige Tage" später sandte er einen zweiten Brief an Ulrike, nach Frankfurt an der Oder, wie die Frage in der Nachschrift: „Hast Du die Wiese – die Wiese an der Oder bei Greisers – noch nicht wieder besucht?" beweist. Unter welchem Datum ist nun dieser Brief (K, No. 28) abgefaßt? Läßt Kleist sich am 11. Juli vernehmen: „Ich habe dies alles schon vor mehr als

vierzehn Tagen geschrieben," so bleibt, sollen zwischen dem Briefe vom 24. Juni und diesem vorliegenden noch „einige Tage" sein, nur der 27. Juni, wobei aber bis zum 11. Juli von „mehr als vierzehn Tagen" nicht die Rede sein kann. Wird der 27. Juni 1804 als Datum angenommen, so kann die Frist zwischen dem ersten Bittgesuch an den König, auf welches „morgen oder übermorgen" (K, S. 98), also am 28. oder 29. Juni, Antwort erfolgen muß, und dem Briefe vom 11. Juli (K, No. 29) nicht, wie Kleist ausdrücklich angibt (K, S. 101), drei Wochen betragen haben, da, wie wir sahen, diese Eingabe nicht vor dem 23. Juni abgegangen sein konnte. Dafür, daß Kleist Zeitabschnitte nicht treu im Gedächtnis behielt, fehlt es außer den eben berührten Fällen auch sonst nicht an Beispielen. So legt er z. B. später einmal zwischen die Briefe vom 17. September und 3. Oktober 1807 an die Schwester nach dem Wortlaut des letzten Briefes „drei Wochen".

Das folgende Schreiben (K, No. 30) trägt das Datum: „Freitag, Juli 1804." Als Freitage können nur der 20. und 27. Juli in Erwägung kommen. Der 20. Juli erscheint ausgeschlossen, da die Stelle: „Die Antwort des Königs auf meine Zuschrift" – die erst nach dem 11. Juli abgeschickt war – „bleibt auf eine mir ganz unverständliche Weise, zum zweitenmal aus" sonst nicht zutreffen würde. Da Kleist fortfährt: „Übermorgen aber geht meine Hoffnung zu Ende, und ich will zum viertenmal nach Charlottenburg hinaus," und aus dem Briefe vom 2. August hervorgeht, daß er Dienstag, den 31. Juli, Köckeritz aufsuchte, so dürfte damit der 27. Juli 1804 zweifellos feststehen.

Für den letzten (K, No. 33) der drei Briefe läßt sich ein Datum genauer als das angegebene „Dezember 1804" nicht gewinnen, anders ist es mit dem Bestimmungsort. Am. 24. August wiederholte der Dichter seiner Schwester die frühere Einladung, ihn zu besuchen, dringender und herzlicher. Er bat sie, einen Monat mit ihm in demselben Hause in Berlin, Spandauer Straße 53, zu wohnen und dann entweder nach Frankfurt zurückzukehren oder nach Potsdam zu dem jüngsten Bruder Leopold überzusiedeln. Im September scheint Ulrike dem Folge gegeben zu haben und über Berlin nach Potsdam gereist zu sein. Dorthin war der vorliegende Brief adressiert, wie sich einmal daraus ergibt, daß Ulrike zum Bruder „herüber" kommen soll und zum andern, daß es hieß:

„nach Potsdam kehr' ich nicht zurück." Frankfurt an der Oder konnte das Ziel nicht sein; denn von dort sollte die Schwester das Mädchen kommen lassen. Bis zur Ankunft Ulrikes wollte er noch in dem „teuren Gasthofe" zum „goldenen Stern" verweilen. Er hatte also die „angenehme" Wohnung in der Spandauer Straße aufgegeben, woraus auf eine wochen-, vielleicht monatelange Abwesenheit von Berlin geschlossen werden dürfte.

Mit wenigen Ausnahmen gibt die chronologische Folge der Briefe die Ordnung für die nachstehenden Bemerkungen an.

K, S. 3. „Es macht mir . . . Freude, zu hören, daß Leopold schon so früh zum Offizier reift . . . [S. 4 . . . Auch hat ihn der Feldzug gegen die Polen genug mit Erfahrungen bereichert . . ."

Leopold Friedrich von Kleist, geb. am 7. April 1780 zu Frankfurt a. O., diente zunächst im Infanterieregiment No. 24 seiner Vaterstadt, bei welchem auch sein Vater Offizier gewesen war. Mit diesem rückte er am 8. Mai 1794 zum polnischen Insurrektionskrieg aus. Am 27. Februar 1795 wurde er zum Fähnrich und am 7. Okt. 1797 zum Leutnant befördert, am 13. Juli 1799 erhielt er seine Versetzung in das Regiment Garde No. 15 B nach Potsdam. Von dort nahm er als Major am 30. März 1811 seinen Abschied. Nachdem er in Stolp Postmeister gewesen war, starb er am 4. Juni 1837. –

B, S. 85. Th. Zolling hat nachgewiesen (Bd. I, 1), daß dieser Brief gerichtet war an: Christian Ernst Martini, geb. am 22. November 1762 zu Frankfurt an der Oder. Er war der Sohn des Bäckermeisters Adam Martini. Seine Schulbildung erhielt er auf dem Ly eum in Frankfurt. Am 4. Februar 1780 immatrikulierte ihn zugleich mit seinem Zwillingsbruder Adam Friedrich, der später Pfarrer in Sandow in der Neumark wurde, der Rektor magnif. Prof. philos. J. G. Darjes bei der theologischen Fakultät der Viadrina. Nach vollendetem Studium, und nachdem er mehrere Jahre Hauslehrer gewesen war, wurde er 1797 Subrektor der Schule, die er besucht hatte und 1813 Rektor der neuen Bürgerschule in Frankfurt an der Oder. Seine Lieblingsfächer waren Geschichte und deutsche Literatur; auch „treffliche Gelegenheitsgedichte" soll er verfaßt haben. Mit der Familie von Kleist blieb er lebenslang befreundet. Er lieh z. B. dem Premierleutnant Leopold von Kleist fünfhundert Taler, und Heinrich von Kleist beauftragte am 5. Januar 1808 (K, S. 142) seine Schwester Ulrike „ein oder zwei" Prospekte vom „Phöbus"

an Martini zu geben, damit er eine Subskription veranlassen könne. Als Ulrike v. Kleist am 17. Mai 1817 zum erstenmal ihr Testament machen wollte (sie hat es im ganzen viermal getan), und eine Deputation vom Gericht in ihre Wohnung kam, „ward von ihr zuförderst der Rector der hiesigen Schule Herr Martini“ (der nur wenige Häuser von Ulrike entfernt wohnte,) „sistirt, welcher denn auch das Fräulein von Kleist als solche recognoscirte“. Durch Krankheit genötigt suchte Martini 1820 seine Pensionierung nach und starb unvermählt am 29. Mai 1833. Auf seinen Grabstein setzte man ihm die Worte:

„Du schufst ein Denkmal Dir in That und Wort;
Im Segen blüht's in Vieler Herzen fort.“

K, S. 5. „. . . Daß mir . . . die Zeit einer schriftlichen Unterhaltung mit Dir noch nicht geworden wäre, wenn durch den Eintritt der Messe die akademischen Vorlesungen nicht ausgesetzt worden wären. Diese vierzehn Tage der Ruhe . . . benutze ich . . .“

Diese Worte zeihen eine Stelle in Carl Renatus Hausens Geschichte der Universität Frankfurt an der Oder (S. 150) der Unwahrheit. Dort heißt es aus dem Jahre 1800: „In den drei Messen wurden niemals die Vorlesungen länger als sechs Tage ausgesetzt, und gegenwärtig werden sie von den Lehrern in beiden Meß-Wochen gehalten.“

K, S. 11. „. . . Du weißt, wie es Rousseau mit dem Könige von Frankreich ging.“ So schreibt Kleist seiner Schwester, nachdem er über seine eigene Schüchternheit geklagt und die Zurückhaltung gelehrter und bedeutender Männer erklärt hat. Rousseau, den Kleist bekanntlich sehr hoch schätzte, hatte unter demselben Fehler zu leiden wie unser Dichter, wovon er ein Beispiel aus dem Jahre 1752 erzählt. Seine Oper „Le Devin du Village“ war vor dem Hofe in Fontainebleau mit großem Erfolge aufgeführt worden. Von diesem Ereignis spricht er in „Les Confessions“ (livre VIII) folgendermaßen:[1])

„Le même soir, M. le duc d'Aumont me fit dire de me trouver au château le lendemain sur les onze heures, et qu'il me présenterait au roi. M. de Cury (intendant des Menus), qui me fit ce message, ajouta qu'on

[1]) Oeuvres complètes de J. — J. Rousseau avec notes historiques. Francfort s. M. 1855. Tome I, p. 385 et 386.

croyait qu'il s'agissait d'une pension, et que le roi voulait me l'annoncer lui-même.

„Croira-t-on que la nuit qui suivit une aussi brillante journée, fut une nuit d'angoisse et de perplexité pour moi? ma première idée, après celle de cette représentation, se porta sur un fréquent besoin de sortir, qui m'avait fait beaucoup souffrir le soir même au spectacle, et qui pouvait me tourmenter le lendemain, quand je serais dans la galerie ou dans les appartements du roi, parmi tous ces grands, attendant le passage de sa majesté. Cette infirmité était la principale cause qui me tenait écarté des cercles, et qui m'empêchait d'aller m'enfermer chez des femmes. L'idée seule de l'état où ce besoin pouvait me mettre était capable de me le donner au point de m'en trouver mal, à moins d'un esclandre auquel j'aurais préféré la mort...

„Je me figurais ensuite devant le roi, présenté à sa majesté, qui daignait s'arrêter et m'adresser la parole, C'était là qu'il fallait de la justesse et de la présence d'esprit pour répondre. Ma maudite timidité, qui me trouble devant le moindre inconnu, m'aurait-elle quitté devant le roi de France, ou m'aurait-elle permis de bien choisir à l'instant ce qu'il fallait dire? Je voulais, sans quitter l'air et le ton sévère que j'avais pris, me montrer sensible à l'honneur que me faisait un si grand monarque. Il fallait envelopper quelque grande et utile vérité dans une louange belle et méritée. Pour préparer d'avance une réponse heureuse, il aurait fallu prévoir juste ce qu'il pourrait me dire; et j'étais sûr après cela de ne pas retrouver en sa présence un mot de ce que j'aurais médité. Que deviendrais-je en ce moment et sous les yeux de toute la cour, s'il allait m'échapper dans mon trouble quelqu'une de mes balourdises ordinaires? Ce danger m'alarma, m'effraya, me fit frémir au point de me déterminer, à tout risque, de ne m'y pas exposer.

„Je perdais, il est vrai, la pension qui m'était offerte en quelque sorte; mais je m'exemptais aussi du joug qu'elle m'eût imposé...“ Rousseau reiste am nächsten Morgen ab. — Nur auf diese Stelle kann Kleist sich bezogen haben. Ein Vergleich mit seinem Briefe zeigt, wie treu sein Gedächtnis Rousseaus Worte bewahrt hatte. — Die Anekdote, die er gleich darauf von einem französischen Offizier erzählt, entstammt natürlich Voltaire's Louis XIV., chap. XXV, wie sich die Anspielung im Briefe an seine Braut (Bn, S. 23) auf die bekannte Erzählung im Charles XII, liv. VIII bezieht.

K, S. 12. „Die Kleist aus Schernewitz“ ist Friederike Elisabeth von Kleist, geb. von Tauentzin. Ihr Gemahl war der damals schon verstorbene Kammerherr August Wilhelm von Kleist, welcher, als er am 17. März 1781 seinen Abschied als Stabskapitän im Regiment v. Düringshofen in Frankfurt an der Oder erhalten hatte, neben andern Besitzungen das Rittergut Tzschernowitz bei Guben kaufte. Frau von Kleist besuchte, wenn die Messe sie nicht nach Frankfurt führte, dort ihren Sohn Friedrich Leopold Ludwig von Kleist. Dieser, am 6. November 1780 zu Frankfurt an der Oder geboren, studierte, nachdem er in Halle seine Vorbildung erhalten, auf der Viadrina Cameralia. Er war wenige Tage früher als Heinrich von Kleist vom Rektor

Prof. med. C. B. Otto immatrikuliert worden. Nach Vollendung seiner Studien übernahm er 1801 die Bewirtschaftung seiner Güter und starb 1835.

K, S. 13. In demselben Briefe fordert Heinrich von Kleist seine Schwester Ulrike auf „sogleich nach Frankfurt zu kommen", um „ein Kollegium über Experimentalphysik bei Wünsch" hören zu können. „Zenges und unsere Familie nebst vielen anderen Damen Frankfurts nehmen teil", fügt er hinzu. Näheres ergibt die „Tabelle über die wirklich gehaltenen Vorlesungen" im Winterhalbjahr 1799—1800 zu Frankfurt an der Oder, welche sich im Universitätsarchiv zu Breslau befindet. Professor Wünsch hat in dieselbe eingetragen: „Experimentalphysik nach Erxleben für eine geschlossene Gesellschaft von 12 illiteratis" und dazu bemerkt: „den 18. November begonnen, 9. April geschlossen."

K, S. 29. Die in der „N. S." des Briefes vom 14. August 1800 erwähnten „Aufträge" Ulrikes kennzeichnet der Brief vom 16. August an Wilhelmine von Zenge näher. Kleist sollte „Bücher und Karten" für seine Schwester besorgen. (Bn, S. 16). Vermutlich kaufte er für sie den „Gaspari", dessen er (K, S. 51) am 5. Februar 1801 gegen sie gedenkt. Adam Christian Gaspari (1752 bis 1830) ist der Verfasser vieler und viel gebrauchter geschichtlicher und geographischer Hand- und Lehrbücher. Er veröffentlichte u. a. „Lehrbuch der Erdbeschreibung zur Erläuterung des neuen methodischen Schulatlasses" 1. Kursus 1792 (15. Aufl. 1826), 2. Kursus 1793 (11. Aufl. 1826) und „Vollständiges Handbuch der neuesten Erdbeschreibung" 2 Bde. 1797 bis 1802.

Bn, S. 14.: „... Nichts zerstreute mich, nicht das wirklich romantische Steinhöfel (Steinhövel – Biedermann hat fälschlich „Reinhöffel"), ein Gut des Hofmarschalls Massow, wo gleichsam jeder Baum, jeder Zweig, ja selbst jedes Blatt nach einer entworfenen Idee des Schönen gepflanzt, gebogen und geordnet zu sein scheint..."

Steinhöfel gehörte von 1790 bis 1817 dem Obermarschall Valentin von Massow. Als Kleist das Dorf am 16. August 1800 berührte, hatte Herr von Massow schon begonnen, seinen Besitz zu erneuern und zu verschönen. Ihm ist es zu danken, wenn der Park in Steinhöfel seitdem zu den schönsten der Provinz Brandenburg gehört. „Was ihm indessen über die Schönheit seiner Linien und Details hinaus ein besonderes Interesse leiht, ist der Umstand, daß er der erste Park hierlandes war, dessen Anlage nach Prinzipien erfolgte, die seitdem in der Park- und Gartenkunde die herrschenden geworden sind. Es ist dies bekanntlich der Sieg des Natürlichen über das Künstliche, des Gebüsches über den „Poetensteig", des englischen ... Geschmacks über den französischen. Der Obermarschall, ohne jemals über diese Dinge theoretisiert zu haben, durchbrach das bis dahin Gültige nach einem ihm inne wohnenden künstlerischen

Instinkt und operierte dabei mit so glücklicher Hand, daß einzelne seiner Anlagen später als Muster gedient und in den Königlichen Gärten z. B. in Paretz eine teilweise Nachahmung erfahren haben." (Vgl. Th. Fontane, Wanderungen durch die Mark, 2. Bd., 3. Aufl. Berlin 1880, S. 447.)

„Die schöne, bereits fertige Chaussee von Friedrichsfelde nach Berlin", deren Kleist gedenkt, war eine der ersten in der Mark.

Bn, S. 20. 21. „.... begegnete ich Naddermann." Biedermanns lapsus legendi ist in „Neddermann" zu verbessern. Es ist die Rede von Joh. Karl Wilhelm Neddermann, dem Sohne des Kriegsrats Johann Wilhelm N. in Schwedt. Kleist's Bekannter hatte, nachdem er das Lyceum zu Königsberg i. N. absolviert, in Frankfurt die Rechte studiert.

Die Bn, S. 42 u. S. 53 erwähnten Briefe an Ulrike sind verloren.

Bn, S. 68. Kleist beschreibt seiner Braut die Sehenswürdigkeiten Würzburgs und bespricht dabei die Arbeiten von Joseph Bonavita Blank, der, 1740 zu Würzburg geboren, 1789 Prior im dortigen Minoritenkloster und dann Professor der Philosophie und Naturgeschichte und Direktor des Naturalien-, Musiv- und Kunstkabinetts der Universität wurde. Er starb 1827. Er ist der Erfinder der Moosmosaiken, die Kleist nicht mit Unrecht als „Spielerei" verurteilt. Seine „mosaischen" (besser: moosaischen) Gemälde, wie Blank sie selbst nannte, trat er dem vortrefflichen Fürstbischof Franz Ludwig Freiherr von Erthal, seine Sammlung von Naturalien aber der Universität ab, wo sie das „Blankische Kabinett" bilden. Außerdem daß Blank Lehrbücher der Mineralogie 1810 und Zoologie 1811 verfaßte, beschränkt sich seine schriftstellerische Tätigkeit auf einen Bericht über sein Naturalienkabinett (2 Bände, Würzburg 1795 bis 1803). In Erinnerung an den Besuch des Blankschen Kabinetts ließ Kleist später im „Käthchen von Heilbronn" den Burggraf von Freiburg sagen: Kunigunde von Thurneck „ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde su danken, das ihr der Schmied aus schwedischem Eisen verfertigt hat." (5. Act, 3. Auftr. – Ausg. von Zolling III, S. 119.) – Der Nachfolger des Fürstbischofs Franz Ludwig, welcher 1795 starb, war Georg Karl Freiherr von Fechenbach, der bis 1801 das Bistum Würzburg regierte, das im Frieden von Lüneville säkularisiert wurde.

Bn, S. 115. „... Viele Männer haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt."

Kleist könnte dieses Beispiel aus folgendem Buche gewonnen haben: J. J. Eschenburg, der „Shiels' Leben der Dichter" als Quelle angibt, schreibt: „Über W. Shakespeare," Zürich 1787, S. 4: „Eben so... gründet sich ... eine andere (Anekdote) auf bloße Sage, die Shakespeares

erstes Erwerbungsmittel in London, und den ersten Anlaß zu seiner Bekanntschaft mit der Bühne betrifft. Es waren, sagt man, die Kutschen damals noch nicht sehr in Gebrauch, und Mietkutschen gab es noch gar nicht; deswegen pflegten Leute, die zu vornehm, zu schwächlich, oder zu träge zum Gehen waren, gemeiniglich zu reiten. Man ritt auch ins Schauspielhaus, und es war Shakespeares erster Behelf in London, vor dem Eingange desselben zu stehen und die Pferde derer, die keine Bedienten hatten, während des Schauspiels zu halten, damit sie nach dessen Endigung gleich bei der Hand wären. Seine Pünktlichkeit und Sorgfalt dabei machte ihn so beliebt, daß man keinem, als ihm, seine Pferde vertrauen mochte, und daß er um alles zu bestreiten, einige Knaben in Dienst nahm, die, wenn man seinen Namen rief, mit den Worten: „Ich bin Shakespeares Junge, mein Herr," herbeizulaufen pflegten. Auch in der Folge, setzt man hinzu, so lange das Reiten ins Schauspiel üblich war, wurden die Pferdehalter gemeiniglich Shakespeares Jungen genannt."

Bn, S. 118. „Man erzählt von Newton, es sei ihm, als er einst unter einer Allee von Fruchtbäumen spazieren ging, ein Apfel von einem Zweige vor die Füße gefallen... Er... knüpfte an die Vorstellung der Kraft, welche den Apfel zur Erde trieb, eine Menge von folgenden Vorstellungen, bis er durch eine Reihe von Schlüssen zu dem Gesetze kam, nach welchem die Weltkörper sich schwebend in dem unendlichen Raume erhalten."

In dieser Briefstelle erblicke ich einen Beweis für die Gründlichkeit, mit welcher Kleist die „Kosmologischen Unterhaltungen" von Wünsch, denen er so große Anerkennung zollt, studiert hat. Dort heißt es über denselben Gegenstand (3. Bd. Leipzig 1780, S. 16 f.): „Newton, der gelehrte Engländer ... sah nur einen Apfel von dem Baume fallen, unter welchem er lag, und sich seinen Gedanken überließ.... Die Ursache, die den Apfel mit beschleunigter Geschwindigkeit gegen den Erdboden treibt, bindet vielleicht auch alle Wandelsterne an ihre Sonnen, und jede Sonne an die übrigen – dachte er, und auf einmal stellte sich die ganze Natur des Weltgebäudes seinem Verstande dar."

Kleist hat sicherlich nicht mehr gewußt, woher ihm diese Tatsache bekannt war, er hätte seine Quelle sonst angegeben, da er Wünschs Buch wiederholt in den Briefen an seine Braut anführt. Er tut dies noch in demselben Schreiben. Interessant zu beobachten ist es dabei, wieviel gedrängter, klarer und bestimmter als sein Lehrer

unser Dichter die physikalischen Beispiele vorträgt. Vorweg sei gesagt, daß eins von den fünf Exempeln, in das Kapitel von der Adhäsion gehörend, „. . . zwei Marmorplatten hangen nur dann unzertrennlich aneinander, wenn sie sich in allen ihren Punkten berühren" (Bn, S. 125), nicht wie Kleist angibt, in den „Kosmologischen Unterhaltungen", weder in der ersten noch in der zweiten Auflage, zu finden ist. Wenn Kleist dagegen gelesen hatte (1. Bd. Leipzig 1778, S. 249):

„Körper, welche das auf sie fallende Licht unzerstreut wieder zurücke geben, pflegt man Spiegel zu nennen. Sie besitzen zwar gedachte Eigenschaft freilich niemals ganz vollkommen, weil man weder Glas noch Metall vollkommen glatt polieren kann, und weil ein ganz vollkommener Spiegel notwendig vollkommen glatt seyn muß." So schrieb er: „. . . daß die äußere vordere Seite des Spiegels nicht eigentlich bei dem Spiegel die Hauptsache sei, ja daß diese eigentlich weiter nichts ist, als ein notwendiges Übel, indem sie das eigentliche Bild nur verwirrt, daß es aber hingegen vorzüglich auf die Glätte und Politur der inneren (hintern) Seite ankomme, wenn das Bild recht rein und treu sein soll — ."

Der dürftige Vermerk (2. Bd. 2. Aufl. Leipzig 1794, S. 328): „Ohne atmosphärische Luft kann kein Grashalm, geschweige eine größere Pflanze wachsen; denn in ihr liegt vorzüglich diejenige Kraft verborgen, welche das Wachstum bewirkt, und eben darum verderben sie auch sehr bald, wenn man ihnen die Luft entzieht;" gestaltet er folgendermaßen um: „. . . daß die Pflanze ihre Nahrung mehr aus der Luft und dem Regen, also mehr aus dem Himmel ziehen muß, als aus der Erde, um zu gedeihen — welche zarte Pflanze des Herzens muß das auch?"

Wenn Kleist das vierte Beispiel, über die Kohlensäure, immer mit der Absicht, seine Braut anzuregen, die Denkkraft zu üben, anführt: „Gesetzt, . . . Du fändest in diesem Buche, daß die Luftsäure (eine Luftart) sich aus der Fäulnis entwickele und doch auch vor Fäulnis sichere . . .," so gab er damit den Extrakt des folgenden Abschnittes, der sich nur in der zweiten Auflage des Buches von Wünsch (2. Bd., S. 397) findet: „. . . eine besondere Luftart, welche den Namen der Luftsäure führet, wiewohl man sie auch fixe oder veste Luft schlechthin, und Wein- oder Bier-Gas zu nennen pflegt, weil sie sich auch bei der Gärung des Weines und Bieres in sehr großer Menge entwickelt, indem sie da gleichfalls in Gestalt kleiner Blasen darin aufsteigt, und eben dasjenige ist, was den Schaum bei der Gärung bildet. Sie ist es auch, worin bei dem Weine und Biere der angenehme Geschmack und jene stärkende oder erfrischende Eigenschaft bestehet, woraus zugleich abzu-

nehmen ist, warum diese Säfte ihren angenehmen Geschmack verlieren, und schal und sauer werden, wenn man sie zu lang gären, folglich zu viel von dieser Luft aus ihnen fortgehen läßt. Man kann also auch solche schale Pflanzensäfte dadurch wieder verbessern, wenn man ihnen dergleichen Luft in gehöriger Menge aufs neue beimischt . . .“

Schließlich gehen die Worte unseres Dichters: „Wenn Du liesest, daß die glänzende Sonne keine Flecken habe, wenn man sie nicht mühsam mit dem Teleskop aufsuche, um sie zu finden —“ auf Wünsch zurück, der also schreibt (1. Bd. 2. Aufl. Leipzig 1791, S. 238): „Die Sonnenflecken sind in Ansehung ihrer Größe gar sehr von einander verschieden. Einige lassen sich kaum durch die besten Fernröhre erkennen, und erscheinen auch dadurch nur in Gestalt kleiner schwarzer Tüpfelchen, die man kaum siehet. Andere hingegen kann man schon durch gemeine Taschenperspektive, ja sogar mit bloßen Augen erkennen, wenn man ein schwarz angelaufenes Glas vorhält.“

Die Betrachtung dieser parallelen Darstellung führt zu dem Ergebnis, daß Heinrich von Kleist auch von seinen physikalischen Studien hätte sagen können, was er früher über seine mathematischen und philosophischen Übungen aussprach (B, S. 97): „ich darf mich getrauen, zu behaupten, daß ich das, was ich betrieben habe, weiß und fühle, nicht bloß über fremder Herren Länder gewandelt zu sein, sondern es zu meinem Eigentum gemacht zu haben.“ Er war der Schule entwachsen, ohne sie verleugnen zu wollen; er wucherte mit dem empfangenen Pfunde und zahlte der Menschheit, was er seinen Lehrern verdankte.

Als Kleist am 29. November 1800 schrieb: „Willst Du Dich einmal üben ein recht interessantes Gleichnis herauszufinden, so vergleiche einmal den Menschen mit einem Klavier. Da müßtest Du dann Saiten, Stimmung, den Stimmer, Resonanzboden, Tasten, den Spieler, die Noten etc. in Erwägung ziehen, und zu jedem das Ähnliche bei dem Menschen herausfinden,“ folgte er vielleicht einer Anregung, die ihm die „Kosmologischen Unterhaltungen“ geboten hatten. Dort liest man (3. Bd. Leipzig 1780, S. 229): Die Nerven „sind vielmehr gespannten Saiten ähnlich, auf welchen unsere Gedanken, wie auf einem Klaviere, spielen, um sie zu erschüttern, oder zu reizen, da sich dann ihre zitternde Bewegung allerdings augenblicklich bis in die Muskeln, wo ihre Fäden eingewebet sind, fortpflanzen muß, worauf diese sofort gereizet und gespannt oder verkürzt werden.“

Im Briefe vom 16. November gilt es zunächst, einen Irrtum Kleists zu berichtigen. Es war bekanntlich nicht Pilâtre de Rozier, sondern die Brüder Stephan und Joseph Montgolfier waren es, die auf Grund der von unserm Dichter beschriebenen Beobachtung 1783 den Luftballon erfanden. Pilâtre verbrannte zusammen mit dem Physiker Romain bei einer Ballonfahrt, die sie am 15. Juni 1785 unternommen hatten. – Der „Gefangene" von dem unser Dichter gleich darnach erzählt (Bn, S. 119), war der Naturforscher Denis Bernard Quatremère Disjonval (geb. 4. August 1754 zu Paris; gest. 1830 zu Bordeaux), der ältere Bruder des bekannten Kunstschriftstellers Quatremère de Quincy. Verschiedene seiner Arbeiten, u. a. sein „Examen chimique de l'Indigo" hatten 1777 einen Preis in Paris erhalten. Nachdem ihm der Betrieb einer Färberei mißglückt war, trat er 1789 in die Dienste der holländischen Patrioten, geriet aber bald in die Gewalt der Oranischen Partei und ward gefangen gesetzt. Die Muße des Kerkers führte ihn zur Beobachtung der Spinnen. Seinem „premier Ouvrage sur l'Electricité des Araignées" ließ er nach wieder erlangter Freiheit sein bedeutendstes Werk folgen: „De L'Aranéologie . . . A Paris . . . An V de la République (1797 v. st.)." Dort findet sich, was Heinrich von Kleist erwähnt. Quatremère vergleicht in diesem mit vieler Prätension geschriebenen Büchlein die Spinnen mit dem Barometer, dem Anemometer, dem Thermometer, dem Hygrometer und dem Eudiometer; er setzt sie in Beziehung zu den Phasen des Mondes und würdigt ihre Bedeutung für den Landbau, die Medizin sogar für den Land- und Seekrieg. Der eitle Verfasser, dem es an ruhiger, methodischer Beobachtung ebenso wie an gründlichen zoologischen Kenntnissen und wissenschaftlicher Genauigkeit fehlt, kann sich politischer Anspielungen nicht enthalten; er schmeichelt der französischen Nation und ihren augenblicklichen Machthabern und findet kaum Worte genug, die Priorität seiner Entdeckungen hervorzuheben und ihre Wichtigkeit gebührend ins Licht zu setzen. Die Resultate seiner Untersuchungen, soweit sie zum Verständnis des Kleistschen Briefes erforderlich sind, entlehne ich seinem Text und den Anmerkungen dazu. Ich schicke die Einleitung zum fünften Kapitel voraus, einmal, weil diese über die Anlage des ganzen Buches unterrichtet und mein Urteil über dasselbe bestätigt, zum andern, weil sie zu unserm Gegenstande führt. Die breit ausgeführten Einzelheiten seiner Versuche

namentlich die des Jahres 1792 übergehe ich. Quatremère sagt: Chapitre V. [p. 64: Des Araignées comparées au Thermomètre.

J'avois cru en plaçant l'Araignée au centre de douze Chapitres, comme au centre de douze rayons, me ménager assez de circonférence et de latitude pour renfermer tous les Phénomènes qu'elle embrasse. Je me trompois. J'avois cru aussi que la comparer, toujours à son avantage, à chacun des Instruments actuellement employés ou connus de la Physique, c'étoit beaucoup faire pour les Savants qui m'appuyent et contre les Ignorants qui m'attaquent. Je me trompois encore. L'Araignée ne remplacera pas seulement tous les Instruments qui existent; elle en fournira qui nous manquent... [p. 73 ... j'ai reconnu d'abord qu'il y avoit des Araignées d'Hiver et des Araignées d'Eté ... [p. 74, ... il y a deux sortes d'Araignées d'Hiver, ou deux sortes d'activité à distinguer dans l'Araignée d'Hiver. Les unes sont celles qui se bornent à s'emparer de toiles toutes faites pendant la précédente Saison, et il n'est peut-être pas inutile d'ajouter qu'il y a des combats furieux à l'entrée de l'Hiver, qui n'ont pour objet que de voir à qui restera la possession des toiles les mieux situées. Une autre espèce et à laquelle convient mieux sans doute le titre d'Araignée d'Hiver, c'est celle qui, ne se bornant pas à s'emparer de toiles faites, en fait et même en refait de nouvelles à chaque coup de Froid, comme en Eté il s'en fait et refait à chaque coup de Feu... [p. 75 ... M'étant rendu beaucoup plus attentif à toute l'Aranéologie depuis le fait de Nov. (1792), j'ai reconnu qu'il s'écoule presque généra= [p. 76. lement neuf jours entre le premier mouvement des Araignées et le véritable établissement du Froid. ...

Der Verlauf der historischen Ereignisse, die Kleist sowohl als Quatremère im Sinne hat, war folgender: Die Franzosen hatten gegen Ende des Jahres 1794 die deutschen Heere über den Rhein gedrängt und Clerfaits Armee von den verbündeten Holländern und Engländern getrennt, die hinter Waal und Leck Schutz suchen mußten. Der Erbprinz von Oranien ließ nun in Paris um Frieden bitten und bot achtzig Millionen für die Gewährung desselben. Da das revolutionäre holländische Komitee aber hundert Millionen zu zahlen versprach, wenn es durch Frankreichs Hilfe in den Stand gesetzt würde, die alte Staatsform gänzlich zu zerstören, befahl der Wohlfahrtsausschuß die Fortsetzung des Krieges. Unter Pichegru dienten viele Holländer, die mit den niederländischen Patrioten und Demokraten in Verbindung standen. Einer unter ihnen, Daendels aus Hattem, versuchte am 11. Dezember 1794 mit einem Teile der französischen Truppen über die Waal zu gehen. Der Versuch mißlang. Die ungünstige Witterung und die austretenden Flüsse nötigten zu einem stillschweigenden Waffenstillstand. Da verwandelte ein ungewöhnlich starker Frost Hollands beste Verteidi-

gungsmittel, seine Gewässer, in feste Heerstraßen, auf denen seine Feinde vorrücken konnten. Am 27. Dezember brach Pichegru auf, überschritt am 5. Januar 1795 die Waal und trieb die zurückweichenden Engländer über den Leck. Am 16. Januar zog er in Utrecht und am 29. desselben Monats in Amsterdam ein. Den Eintritt dieses Frostes aber hatte Quatremère auf Grund der eben mitgeteilten Beobachtungen voraus gesagt. Er äußert sich über diese Dinge in den „Notes“:

[p. 145... „On sera peut-être bien aise d'apprendre que graces à la mondre férocité d'un de mes Geoliers,... je pus transmettre aux Patriotes d'Utrecht et de-là à ceux qui se battoient sur le Waal, la certitude que j'avois d'un Hiver qui leur livreroit tous les Fleuves. C'étoit d'autre part le seul moyen pour moi d'être délivré. On se doute de l'assiduité avec laquelle j'observois toutes les Araignées, toujours chez moi en si grand nombre. Mais ô frayeur ô désespoir! On parle vers le commencement de Décembre de capituler, moyennant une somme énorme que les Aristocrates de Hollande offroient de donner! Comme aussi-tôt j'employai mes pauvres petits moyens de correspondre, pour faire arriver et pénétrer par plus d'un message, que les Araignées filoient comme pour une gelée terrible, avant quinze jours au plus tard! On ne capitula point...

Quatremère fügt an dieser Stelle seinen Worten hinzu, was Peter Boddaert, der Herausgeber seines ersten Werkes über die Spinnen, im „Avis“ über die Vorkommnisse von 1794 und 1795 sagt:

Quatremère [p. 146... „qui avoit été fait Prisonnier comme Militaire, s'empressa de renouer avec les Généraux François, et ne crut point y devoir employer autre chose que le fil de ses Araignées. Elles lui avoient annoncé 13 jours d'avance, le Froid du 29. Décembre (1794) qui a fait passer le Waal. Elles l'avoient mis à même de donner également d'avance un beau et bon démenti au passage suivant de la Gazette Hollandoise de l'Aristocrate Olivier.“

Année 1795, No. 5.

Gazette d'Utrecht.

Le lundi 12 janvier.

„On reçoit avis de nos Rivières, que depuis cinq jours les Eaux sont de nouveau baissées, hier il y eut cessation de baisse, et les Eaux sont même [p. 147 montées de quelque chose, (mais ce qui est un grand signe de Dégel) l'Eau paroît dans cette nouvelle crue un peu trouble.

Notre Auteur (sc. Quatremère) travaillé de la fièvre et jettant les hauts cris pendant la moitié de chaque nuit, se ranima le 13 pour écrire à l'Aristocrate Olivier un Lettre de quatre grandes pages, dans laquelle il lui envoyoit d'avance un modèle de rétraction; tant il étoit sûr que son Eau trouble ne conduiroit jamais qu'à embrouiller la matière, aulieu qu'avec les Araignées on pourroit toujours prédire sûrement dix et douze jours d'avance, s'il continueroit à faire froid ou non; et que pour ce qui étoit de l'occurrence

présente, avant trois jours, il feroit plus froid qu'il n'avoit encore fait. Le pronostic Aranéologique eut bien plus raison que le pronostic de l'Eau trouble. L'Auteur ayant envoyé sa Lettre le mardi 13, à l'Aristocrate Olivier, dès le mercredi 14 il venta, le jeudi 15 il gela, et le vendredi 16 (c.-a.-d. janvier 1795) les Français entrèrent dans Utrecht pour le tirer de sa Prison.

Mais libre, il ne se ralentit pas sur une recherche si capitale, pour les Généraux sur-tout. Il courut dans les greniers et dans les caves; il eut bientôt trouvé le genre d'Araignées qui parle en Hiver. Il en empaqueta une bien prononcée, bien vivante, pour les Généraux Français alors dans Utrecht. C'étoit le 20 janvier, et il dégeloit encore traitreusement. Les Généraux étoient aux abois sur ce qui arrivoit à cent mille Hommes, et surtoute à l'Artillerie, [p. 148. en pleine marche sur les Digues. Mais notre Auteur toujours l'oeil fixe sur l'attitude des Araignées répondit du succès, et en envoya même le 22, une petite des plus sémillantes, au Général Vandamme, pour la faire passer à la Haye au Général Pichegru; en s'excusant seulement sur ce qu'il la lui faisoit parvenir dans un verre à boire le Genève ... Après tout, disoit-il, si Lalande mange bien les Araignées pourquoi Pichegru ne les boiroit-il pas?" [1])

Ich bezweifle, daß Kleist diese Arachnologie, von der auch eine deutsche Übersetzung erschien (Frankfurt a. M. 1798), gekannt hat. In diesem Falle hätte er gewiß seine Braut über die Art und die Ergebnisse der einzelnen Beobachtungen unterrichtet, überhaupt wäre ihm die Angelegenheit in einem andern Lichte erschienen, wenn er gewußt hätte, daß jener „Gefangene" Naturforscher von Beruf war. Ich nehme an, unser Dichter wußte von der Wettervorhersage durch die Spinnen aus den Zeitungen. Daß diese über Quatremères Entdeckung berichteten, geht aus seinem Buche hervor:

[P. 159 ... après avoir écrit des Bouches du Rhin au Général Pichegru le 10 Novembre de l'année dernière (c.-a.-d. 1795), qu'il ne géleroit pas de quatre mois, j'ai cru accomplir le cercle des Pronostics incomparablement utiles qu'on pouvoit retirer des Araignées, en annonçant le 10 Novembre 1796, à l'Illustre Auteur du Tableau de Paris, enfin au Citoyen Mercier Membre du Conseil des Cinq Cents et de l'Institut National que cette Année, tout au contraire, il commenceroit à geler le 1er Decembre au plus tard. N'ayant que trop bien prophétisé, voici la Lettre qu'il a adressée, plutôt cependant comme Membre de l'Institut National que comme Administrateur, au Journal de Paris...

---

[1]) In der 7. Anmerkung, S. 140–143, erzählt Quatremère, daß der Astronom de Lalande und außerdem Anna Maria Schürmann, die sprachgelehrte Verfasserin der „Eukleria" „avec la plus grande avidité et le plus grande succès toutes les espèces d'Araignées" gegessen hätten. — Auch Wilhelm Meinhold berichtet in der „Bernsteinhexe" (10. Kapitel, Fußnote) von A. M. Schürmann: „Als Seltsamkeit von ihr wird angeführt, daß sie gerne Spinnen gegessen."

[p. 160. Aux Auteurs du Journal de Paris.

„Violà donc une Science plus parfaite et plus étendue que celle de la Météorologie ordinaire et que nous devons au Citoyen Quatremère Disjonval, c'est l'Aranéologie, c'est-à-dire l'étude et la connoissance des Araignées . . .

„Renfermé quatre-vingt-neuf, mois dans des Cachots à Utrecht, Disjonval abandonné à lui-même sut tirer de son propre Génie des Découvertes nouvelles qui lui servirent de consolations. Déjà il avoit observé de près les différents travaux de l'Insecte le plus abhorré. Qui l'eut cru! que la vile et horrible Araignée étoit l'Hygromètre le plus parfait. L'époque de la Captivité de notre Observateur fût l'instant où il connut le mieux les Araignées, où il découvrit leurs rapports avec les différents Degrés de Température; et c'est ainsi qu'il parvint a annoncer dix ou quinze jours et même plus, avant leurs époques, les différents Changements de Temps, tandis que suivant l'ancien ordre des choses les Météorologistes ne pouvoient les connaître que quinze heures avant, et souvent à l'instant même."

„Je ne vous parle ici qu'avec connoissance de cause, [p. 161. Disjonval m'annonça il y a à-peu-près vingt-deux jours le Froid qui s'est fait sentir ces jours derniers...

„...Au moment de l'Entrée Victorieuse des Troupes Françoises en Hollande, pendant l'avant dernier Hiver, lorsque à travers les Glaces les Republicains conquéroient toutes les Provinces Unies, un Dégel apparent sembloit annoncer aux Représentants et aux Généraux François la perte totale de l'Armée [p. 162. s'ils ne la faisoient retirer promptement. Disjonval les rassura et leur promit un espace suffisante de temps pour terminer et assurer leurs Conquêtes avant le Dégel. Ils le crurent. Sa prédiction fût vraie, et la Hollande fût à nous. Sans-doute le Gouvernement tirera parti des curieuses Découvertes de cet interéssant Observateur que je me suis plû à vous signaler.

Mercier
du Conseil des Cinq Cents."

Hält man die Sätze: „Die Erfüllung seiner Prophezeiung – und Holland ward erobert" und „Sa prédiction fût vraie et la Hollande fût à nous" neben einander, so möchte man glauben, Kleist habe im „Journal de Paris" gelesen, was er an seine Braut berichtet. Da aus dem Leben des Entdeckers dort nichts weiter erwähnt wurde als seine Gefangenschaft in Utrecht, durfte unser Dichter um so weniger Wert auf den Namen dieses „Gefangenen" legen.

Bn, S. 122. „Du hast zwei Ohren und doch nur einen Mund . . . Frage Dich einmal selbst, worauf das hindeutet?" In dem Gedicht „Drei Paare und einer" hat Rückert diese Frage beantwortet:

Du hast zwei Ohren und einen Mund;
Willst du's beklagen?
Gar vieles sollst du hören und
Wenig drauf sagen.

(Zuerst gedruckt in Wendts „Musenalmanach für 1830"; S. 202, 1. Strophe.)

„Troschke“, der die „Antwort gebrauchen könnte“, war vermutlich ein Offizier der Frankfurter Garnison; wenigstens standen im Regiment von Zenge der Oberst und ein Leutnant dieses Namens. Ob der letztere hier gemeint war, bleibt zweifelhaft, da er im Frühjahr 1800 zu Soldin gestorben war.

K, No. 9 und 10 sind nach Werben gerichtet; schreibt Kleist doch (K, S. 45): „Wie gerne hätte ich Dich gesehen in dem stillen Werben“.

Da Wilhelmine von Zenge sagt (Bn, S. 234): „Über zwei Monate war Deine Familie in Gulben“, müssen K, No. 15 und 16 dorthin gegangen sein; wohingegen K, No. 40 nach Berlin und K, No. 41 und 42 nach Wormlage adressiert waren.

Bn, S. 136 und 175. Zweimal fragt H. v. Kleist seine Braut, ob er eine Geldsendung durch Vermittlung „der Randow“ an sie gelangen lassen solle.

Charlotte von Randow war die Tochter des 1785 als Capitaine und Flügeladjutanten verstorbenen Herrn von Randow aus dem Hause Zabakub. Sie wurde 1802 von Wilhelmine von Zenge zur Domina des weltlichen Fräuleinstiftes zu Lindow, das aus einem Prämonstratenserkloster entstanden war (vgl. Bn, S. 235) bestimmt. In diesem Amte starb sie 1815.

Bn, S. 137. Wilhelmines „kleiner Bruder von den Kadetten“ war August Alexander von Zenge, geb. den 9. April 1789. August von Zenge wurde 1823 Major in Geldern, später Oberstleutnant und Ritter des eisernen Kreuzes. Er starb am 26. August 1865 und liegt neben seiner Gattin Johanna Juliane geb. von Dallwitz (geb. 1797; gest. 1878) in Warmbrunn begraben.

Bn, S. 142. „Deine Gefühle auf dem Universitätsberge.“

Soweit ich mich über den Grundbesitz der Universität Frankfurt zu unterrichten vermochte, kann von den drei Weinbergen, welche Eigentum der Viadrina waren, hier nur der sogenannte „Tonberg“ gemeint sein. Die Universität hatte ihn am 15. Okt. 1733 von dem Konrektor Mag. Johann Christoph Reinhardt gekauft. In F. S. Mursinna's (Halle) „Akademischem Taschenbuch . . . auf das Jahr 1792“ wird – S. 60 – „die Aussicht auf dem Universitäts-Tonberge“ gerühmt. In der Tat genießt der Beschauer von dieser Anhöhe aus über die Stadt, das Odertal und die dieses begrenzenden, bewaldeten Hügelreihen einen interessanten Rundblick. Am 11. Sept. 1811 ging der „am Steindamm“ belegene Tonberg, auf welchem Ton zu Ziegeln gegraben wurde, in Privatbesitz über, und der neue Eigentümer verlangte unter dem 2. Nov. 1818, daß der „Universitätsberg auch auf den Namen seiner Frau eingetragen werde“. Beide Bezeichnungen dieses Weinberges müssen übrigens schnell in der Bevölkerung erloschen sein, wenigstens konnten sich zwei alte Frankfurter, der eine über achtzig, der andere über neunzig Jahre alt, aus ganz verschiedenen Berufssfären, nicht besinnen, die Namen in ihrer Jugend gehört zu haben. Dadurch, daß ein Teil

jenes Grundstückes abverkauft und die Niederschlesisch-Märkische Eisenbahn über dasselbe hinweg geführt wurde, hat es – heute in der „Gubener Straße" No. 17 bis 19 bildend – ein ganz anderes Gepräge bekommen. Die Schank- und Brenngerechtigkeit, welche die Universität darauf ausüben ließ, ist dieser des öfteren von der Stadt bestritten worden. Vermutlich war der Universitätsberg, zu der Zeit, als Wilhelmine von Zenge dort weilte, ein Ausflugsort, dessen Vorzüge durch eine Gastwirtschaft erhöht wurden.

Bn, S. 171. „Pässe waren aber nicht anders zu bekommen, als bei dem Minister der auswärtigen Angelegenheiten, Herrn von Alvensleben." Graf Philipp Carl von Alvensleben (1745 bis 1802) war mit dem späteren König Friedrich Wilhelm II. zusammen erzogen worden. Minister des Auswärtigen war er vom 1. Mai 1791 bis zu seinem Tode. Er veröffentlichte anonym „Versuch eines tabellarischen Verzeichnisses der Kriegsbegebenheiten vom Münsterschen bis zum Hubertusburger Frieden" (Im Haag 1789).

Bn, S. 173 und S. 235 wird gesprochen von: Ernst Heinrich Ahlemann, geb. am 26. Oktober 1763 zu Berlin als Sohn des Professors Dr. med. Christian Friedrich Ahlemann. Er besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster und von 1782 bis 85 die Universität Halle, wo er Theologie studierte. Im Jahre 1789 wurde er Feldprediger und zog als solcher 1794 mit dem Regiment von Kunheim in den polnischen Feldzug. Eine Krankheit zwang ihn 1795 nach Berlin zurückzukehren. Zwei Jahre später wurde er zum zweiten Diakonus an der Marien- oder Oberkirche in Frankfurt an der Oder bestimmt. Als solcher errichtete er, um sein geringes Einkommen zu vermehren, 1798 eine Mädchenschule für die Töchter vornehmer Familien, die auch die Zengeschen Töchter besuchten. Er starb am 2. September 1803. Von ihm erschienen: „Gedanken über die weibliche Bestimmung und Ausbildung" – „Anleitung zur Religion nach der Lehre Jesu" Berlin 1803. Und nach seinem Tode gab der Ahlemann befreundete Prof. Traugott Krug, Wilhelmine von Zenges späterer Gatte, eine Sammlung geistlicher Reden heraus 1805, da „Ahlemann ein beliebter Prediger war". Diese Predigten „gefielen aber weniger im Druck, als auf der Kanzel". Im Hause der Witwe Ahlemann wohnte später Leopold von Ranke während seiner Gymnasiallehrerzeit in Frankfurt an der Oder einige Zeit, „ehe er seine Amtswohnung beziehen konnte". Er rühmt sie als „sorgsam, offen, frauenhaft auf die eigenthümlichste Weise", und ließ sich die Erziehung ihres jüngsten Sohnes Julius, der erst nach dem Tode seines Vaters geboren war, sehr angelegen sein.

Bn, S. 175. Die „Glogern" war die verwitwete Frau Landrätin Agnese Philippine Sophie von Gloger geb. von Friedeborn. Sie hat der Familie von Kleist wohl nahe gestanden, da sie sich 1784 unter den Paten der jüngsten Kleistschen Tochter Juliane befand. Wenn Heinrich von Kleist seiner Schwester am 1. April 1801 schreibt (K, S. 55): „Du kannst bei der G.... absteigen", so lese ich dieses „G"-Gloger; ist doch der Brief an die Braut vom 9. April 1801.

Da sie eine geborene von Friedeborn war, dürfte Kleist wohl in Erinnerung daran den biedern Waffenschmied im „Käthchen" Friedeborn genannt haben. Übrigens findet sich der Name von Friedeborn einigemal unter den Offizieren der Frankfurter Garnison. Frau Landrätin von Gloger besaß bis 1793 ein Haus in der Oder-Straße (jetzt No. 38), in welchem 1792 Professor Gottfried Huth, der spätere Lehrer Heinrichs von Kleist, wohnte.

Bn, S. 183. „Warum kann ich dem Wesen, das ich glücklich machen sollte, nichts gewähren als Tränen? Warum bin ich, wie Tancred, verdammt, das, was ich liebe, mit jeder Handlung zu verletzen?"

Dieser Ausspruch kann nicht aus Kleists historischen Kenntnissen erklärt werden. Weder das, was die Geschichte von Tancred von Hautville, noch das, was sie von dem berühmten Kreuzfahrer, den Tassos „Befreites Jerusalem" feiert, berichtet, reicht hin, um das Kleistsche Gleichnis verständlich zu machen. Als unser Dichter am 21. Mai 1801 sich desselben bediente, schrieb er vielmehr unter der Nachwirkung des Eindrucks, den die Aufführung des Goetheschen „Trancred", vielleicht erhöht durch die nachprüfende Lektüre des Voltaireschen Originals, auf ihn gemacht hatte. Aus dem Briefe Goethes vom 16. Dezember 1800 an Schiller wissen wir, daß Iffland dieses Werk am 18. Januar 1801 „zur Krönungsfeier" aufführen wollte. Es ging dann am 10. März 1801 in Berlin zum erstenmal über die Bühne (vgl. Goethe-Jahrb. Bd. IX, 288.) Kleist dürfte diese Vorstellung um so weniger versäumt haben, als das Goethesche Stück noch nicht gedruckt war. „Ich habe mich" — war am 1. August 1800 dem Freunde von Goethe gemeldet worden — „der edleren Eingeweide des Stückes versichert, denen ich nun noch einiges Belebende andichten muß, um dem Anfang und Ende etwas mehr Fülle als im Original zu geben". Unter diesen Zusätzen lesen wir auch den Vers: „Dort spricht die Tat den Wert des Mannes aus" (I, 2). Wie mußte ein solches Wort eine gleichgestimmte Saite in dem Herzen Kleist's sympathisch erzittern machen, der um dieselbe Zeit der Schwester zugerufen hatte: „Handeln ist besser als Wissen." (K, S. 50.) Die Wirkung aber, welche Tancreds Verhalten gegen Amenaïde auf diese übte, erregte trübe Gedanken in Kleist. Die Sorgen seiner Braut, ihre Tränen hießen ihn, sich mit Trancred vergleichen, da er sich mit ihm eins wußte in dem Gefühl, das die Triebfeder seiner Taten bildete. Der geächtete Tancred hatte seiner Amenaïde das Leben erwirkt, ihre Ehre hergestellt und sie vor einer ihr widerwärtigen Ehe bewahrt. Das

alles beglückte sie nicht, weil Tancred ihren Dank verschmähte, an ihre Untreue glaubte, ihr das Gelöbnis zurückgab; weil er, um seinen Schmerz zu betäuben in wildem Kampfe den Tod suchte, und als er dem vermeintlichen Nebenbuhler den Garaus gemacht, seinen Irrtum zu spät bereuend, mit dem Geständnis seiner Liebe in den Armen der Geliebten starb, deren Leben er durch seinen Zweifel vernichtet hatte. Die Liebe Tancreds beseelte auch Kleist und darum forderte er die Hingabe Amenaïdens von seiner Verlobten dem Urteile aller derer zum Trotz, die seine Handlungen aus andern Beweggründen als dieser Liebe ableiteten.

Der Eindruck des Goetheschen Stückes war tief, und er muß deshalb nachhaltig gewesen sein. Vielleicht leitete ihn der Tancred zur normannischen Geschichte hin, die er zurecht rückte, um sie als Hintergrund für seinen „Guiskard“ verwenden zu können. Wenn es sich erweisen ließe, daß Kleist einer Anregung Goethes folgte, als er den Guiskardstoff zum Vorwurf wählte, so wäre es doppelt zu beklagen, daß Kleists Werk Fragment blieb. Daß Kleist davor zurückgeschreckt wäre, sich mit Goethe zu messen, daran kann nicht im Ernste gedacht werden; denn so leidenschaftlich er Goethe bewunderte, so beneidete er ihn auch, weniger um seines Vorrangs, als um all der Eigenschaften willen, die ihm jenes Übergewicht gegeben hatten. Ein widriges Geschick ließ es zu einem solchen Wettstreit nicht kommen, und an beiden Werken hat ein gleiches Verhängnis uns den Genuß in fast gleichem Maße verkümmert: Goethe führte seinen ursprünglichen Plan, den antiken Chor in einer der modernen Anschauung organisch sich einfügenden Weise zu erneuern, nur zum geringsten Teile aus, und Kleist vermochte nicht in seiner Dichtung die naive Hoheit der Alten mit dem konzentrierten Realismus Shakespeares zu verschmelzen. Sein Guiskard blieb ein gewaltiger Torso, aus dessen kraftvoller Plastik wir die erstrebte Größe kaum ahnen können.

Bn, S. 192 ist ein Lesefehler Biedermanns zu verbessern. Nicht Weisberg, sondern Wrisberg lehrte seit 1765 in Göttingen. Heinrich August Wrisberg, den die Anatomie dadurch ehrt, daß sie einen Teil des Herzgeflechts Ganglion Wrisbergii magnum und einen der Bewegungsknorpel des Kehlkopfes den Wrisbergschen Knorpel genannt hat, genoß als trefflicher praktischer Anatom und fruchtbarer Schriftsteller einen großen Ruf. Er gab u. a. die physiologischen Werke des großen Haller heraus. – Der

auf derselben Seite genannte Kleist war der Lieblingsneffe Ewalds von Kleist David Anton von Kleist. (cf. A. Sauer, Ew. v. Kl.s Werke I, p. LXV.)

B, S. 196. Daß hier von Wilhelm von Humboldt gilt, was unser Dichter von Alexander sagt, habe ich ebenso wie, daß der Brief, welchen Zolling Bd. I, p. CX mitteilt, falsch datiert ist, bereits an anderer Stelle nachgewiesen. (vgl. „Euphorion“ Bd. X, Heft 1 und 2.)

Bn, S. 208. Louis Dominique Cartouche ist der berüchtigte Verbrecher, welcher, nachdem er 1721 aufs Rad geflochten worden war, von Malern, Bänkelsängern und Dramatikern, wie dies damals Sitte war, verewigt wurde.

Bn, S. 223. „Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, feierlich aufbewahre bei dem Scheine der Lampe.“

Schon einmal (Bn, S. 127) benutzte Kleist die Amtstätigkeit der Vestalin zu einem bildlichen Ausdruck, und er wußte selbstverständlich, daß unverbrüchliche Keuschheit erste Pflicht jeder Priesterin der Vesta war. Wenn er hier sein Gedicht dem Kinde einer Vestalin vergleicht, kann er natürlich nur das hölzerne Bild der Pallas, das als pignus imperii Romani verehrt wurde, und das jenen Priesterinnen in Obhut gegeben war, im Sinne haben. Dieses Palladium als Kind zu bezeichnen, verleitete ihn vielleicht die Möglichkeit pignora durch Kinder zu übersetzen, eine Reminiscenz, die ihm aus der Ovidlektüre geblieben sein könnte.

Bn, S. 231. „Du sollst Vater und Mutter verlassen und Deinem Manne anhangen“ ist eine willkürliche Umwandlung von Matth. 19, 5 und Marc. 10, 7: ein Mann wird Vater und Mutter verlassen und an seinem Weibe hangen. Übrigens tut Otto Ludwig es unserm Kleist nach, wenn er („Der Erbförster“ I, 1) die Försterin zur Tochter sagen läßt: „Das Weib soll Vater und Mutter verlassen und am Manne hangen.“

Bn, S. 232. Am 2. Dezember 1801 antwortete Heinrich von Kleist seiner Braut auf ihre Bitte, in die Heimat zurückzukehren, in der N. S.: „Aber wenn ich auch, als ich Deinen Brief erhielt, meinen Koffer noch nicht ... nach Bern geschickt hätte, so würde ich doch nicht haben nach Frankfurt zurückkehren können ... denn, ob ich gleich alle die falschen Urteile, die ... über mich ergehen werden, in der Ferne ertragen kann, so wäre es mir doch unerträglich gewesen, sie anzuhören oder aus Mienen zu lesen. Ich kann nicht ohne Kränkung an alle die Hoffnungen denken, die ich erst geweckt, dann getäuscht habe — und ich sollte nach Frankfurt zurückkehren? Ja, wenn Frankfurt nicht größer wäre, als der Nonnenwinkel. —“ Und seiner Schwester erklärt er auf dieselbe Bitte hin, ihr seine Weigerung begründend, am 12. Januar 1802 (K, S. 63): „Ich bin so sichtbar dazu geboren, ein stilles, dunkles, unscheinbares Leben zu führen, daß mich schon die zehn oder zwölf Augen, die auf mich sehen, ängstigen. Darum eben sträube ich so gegen die Rückkehr.“

Die Bezeichnung „Nonnenwinkel“ für einen Teil der Stadt ist im heutigen Frankfurt nicht mehr gebräuchlich, und die Frage

nach der einstigen Lage jenes Ortes ist, namentlich in Bezug auf den vorliegenden Fall, nicht ohne weiteres zu beantworten. Wolfgang Jobst in seiner „Kurtze Beschreibung der . . . Stat Frankfurt an der Oder", welche Beckmann 1706 neu herausgab, sagt (S. 52): „Die Eintheilung der Stat nach ihren Vierteln und Straßen besteht zuforderst in vier Vierteln, dem Pfarr-Viertel, dem Nonnen-Viertel . . .", ohne nähere Angaben über das Wo dieses Viertels zu machen. Ihn ergänzt Siegmund Wilhelm Wohlbrück in seiner „Geschichte des Bistums und Landes Lebus" (Berlin 1832, Bd. II, 13) auf Grund der folgenden drei Dokumente: „Luciae Register Hauptbuch, wie es die . . . an Pfundt und vorschossen einzunehmen verordnett. Anno 1572"; „Turkensteuer Register 1567 Mense Augusto", und „Revision aller Häuser vndt Güter der Stadt Franckfurdt an der Oder, welche den 24. Octbr. ao 1653 angefangen vnd den 3ten Nov. selbiges Jahres geendiget . . ." Darnach führte „die Fortsetzung der Oderstraße von dem Juristen-Collegio an bis gegen die Kloster- oder Unterkirche" die Benennung „Nonnenviertel". Das stimmt mit dem „Geometrischen Grundriß der Stadt Frankfurt an der Oder" überein, welchen der „Prof. Math. Herr L. C. Sturm" 1706 „abgenommen". Hiernach lag also das „Nonnenviertel" am nördlichen Ende Frankfurts, unfern der Oder, an deren Unterlauf, soweit er das Stadtgebiet durchströmt, um die jetzige „Nicolaikirche" herum. Dorthin verlegen auch C. W. Spieker (Geschichte der Stadt Frankfurt an der Oder. 1853, S. 61) und Ed. Philippi (Geschichte der Stadt Frankfurt an der Oder. 1865, S. 109) und Rud. Schwarze (Mitteilungen des historischen Vereins zu Frankfurt an der Oder. Heft 20, 1895, S. 74, Fußn. 2) das Nonnenviertel. Prof. Schwarze äußerte sich in einem Vortrage 1884 (vgl. Mitteilungen des historischen Vereins. Heft 21, 1901, S. 64) darüber folgendermaßen: „Der von den Häusermassen der Oder- und Scharrnstraße mit ihren Querstraßen eingenommene Raum bildete das sogenannte Pfarrviertet in der Oberstadt und das Nonnenviertel in der Unterstadt, welche durch den Fischmarkt – der heutigen Breitenstraße – getrennt wurden." Da es in Frankfurt an der Oder niemals Nonnenklöster gegeben hat, erklärt Spieker (a. a. O. S. 61), ähnlich wie Wohlbrück (a. a. O. S. 15) den Namen also: „Bei vielen Franziskaner Mönchsklöstern in der Mark findet man einen Beghinenhof, in welchem Beghinen d. i. Frauenzimmer nach klösterlicher

Regel lebten . . . So in Frankfurt neben dem Barfüßerkloster. Der Beghinenhof, von welchem der Teil der Stadt, worin er lag, den Namen „Nonnenviertel oder Nonnenwinkel“ erhielt, wurde späterhin in ein Hospital verwandelt.“ Unmöglich kann aber Heinrich von Kleist diesen Stadtteil im Sinne gehabt haben, als er die oben angeführte Briefstelle schrieb. Dort lag zwar, wie auch Wohlbrück wußte (a. a. O. S. 17), in dem ehemaligen Franziskanerkloster, das der Universität geschenkt worden war, das Konviktorium oder die Kommunität; aber weder konnte diese Einrichtung Kleist zugute kommen, noch konnten dort jene „zehn oder zwölf Augen“ ihn ängstigen. Die Benennung „Nonnenwinkel“ muß im Laufe der Zeit — über das Wann und Warum fehlt jeder Anhalt – vom nördlichen nach dem südlichen Stadtviertel, von dem Stadtteil um die „Unterkirche“ nach jenem um die „Ober- oder Marienkirche“ her verlegt worden sein. Dies bezeugt zunächst ein „Plan der Stadt Frankfurth an der Oder, gezeichnet im Februar 1809 durch A. H. Dames“. Auf diesem wird als „Nonnen-Vierthel“ der Bezirk im Südosten der Stadt, der „Oberkirche“ gegenüber bezeichnet, welcher im W. von der Oderstraße, im N. von der Bischofstraße, im O. vom südlichen Teile der Diener- oder Bindegasse, jetzigen Kasernenstraße, und im S. von der Stadtmauer begrenzt wird. Zwar meint Wohlbrück (a. a. O. S. 13, Fußn. 1), bei dieser Bezirkseinteilung scheint „ein bloßer Irrtum zum Grunde zu liegen“; offenbar aber hat er übersehen, daß C. W. Spieker 1812 nach diesem Plane („Frankfurter Patriotisches Wochenblatt“ 2. Jahrgang 1812; 1. Bd., 20. Stück, S. 309–321) eine „Angabe der Häuser innerhalb der Ringmauern der Stadt nach ihren Nummern, Straßen, Bezirken und Parochien“ veröffentlichte, ohne daß er in seinem späteren Buche dieser Arbeit gedenkt, viel weniger den Widerspruch beider Nachrichten löst oder überhaupt andeutet. Nach Spiekers „Angabe“ bildet das „Nonnenviertel“ (a. a. O. S. 317) den „Vierten, oder Ober-Stadt-Bezirk“, welcher die Häuser No. 539 bis 547 umfaßte. Davon lagen die Num. 539 bis 541 südlich der Oberkirche, es sind die Predigerhäuser, in deren einem ehemals die Brüder von Humboldt als Studenten gewohnt hatten, und die Num. 542 bis 547 östlich der Oberkirche. Davon war aber (a. a. O. S. 313) No. 543 die Kommandantur, in welcher die Familie von Zenge wohnte, und südlich derselben No. 542 das Kleistsche Haus. Die Richtigkeit

dieses Planes bestätigt auch das „Grund- und Hypothekenbuch der Königlich Preußischen Universität Frankfurt an der Oder". In diesem heißt es auf Fol. 142: „Bey der Ober Kirche im Nonnen-Viertel" von einem Hause, das dem Mag. phil. und Rektor der Stadtschule Johann Friedrich Heynatz, dessen Schriften über deutsche Sprache Rud. Raumer in seiner „Gesch. d. germ. Philologie" anerkennend gedenkt, und seiner Ehegattin Elisabeth Sophie geb. Christgau von 1778 bis 1790 gehörte. Eine weitere Stütze erhält diese Benennung durch eine gerichtliche Bekanntmachung („Frankfurter Patriotisches Wochenblatt" 6. Jahrgang 1816, 1. Bd., S. 381 f.) vom 1. April 1816, die da lautet: „Bei dem Königlichen Land- und Stadtgericht hierselbst, ist das den v. Kleistschen Erben zugehörige, in der Stadt in dem Nonnenwinkel belegene, im Hypothekenbuche Vol. I. No. 529. Fol. 544. verzeichnete Wohnhaus nebst Zubehör ... sub hasta gestellet und sind die Bietungstermine auf den 22ten Juni, den 24ten August, terminus peremtorius aber auf den 26ten October c ... angesetzt worden ..." Es ist also wohl nicht zu bezweifeln, daß Kleist unter „Nonnenwinkel" den rechten Winkel verstand, welchen die beiden Pfarrhäuser mit seinem Vaterhause und der Kommandantur bilden, und er nur fürchtete, bei einer Rückkehr die Hoffnungen seiner Braut und seiner Familie zu täuschen.

K, S. 59. „Daran haben wir damals gar nicht gedacht", berichtete Kleist am 16. Dezember 1801, „daß Clairant und Clara wirklich einander bei dem tiefen Brunnen, der hier in den Felsen gehauen ist, zuerst wiedersahen, und daß doch etwas Wahres an dieser Geschichte ist".

Koberstein hat bereits bemerkt, daß diese Zeilen eine „Anspielung auf eine Situation in einem Roman A. Lafontaine's" enthalten, sich aber erspart, dies im einzelnen auszuführen und der daran geknüpften Äußerung Kleists näher zu treten. Beides verlohnt sich heute um so mehr, je weniger die Werke August Lafontaine's gelesen werden. Der Roman erschien anonym unter dem Titel: „Klara du Plessis und Klairant. Eine Familiengeschichte französischer Emigranten. Von dem Verfasser des Rudolphs von Werdenberg. Berlin 1795." Kleist scheint, als er im Juni 1801 (Bn, S. 194) in Heidelberg mit seiner Schwester Ulrike zusammen das Buch las, das Romanhafte desselben richtig erkannt zu haben, trotz der Beteuerungen des Verfassers, die er einigemal abgibt (S. 2): „Wenn ich ... einige Begebenheiten von einzelnen ausge-

wanderten französischen Familien erzähle, so darf man nicht glauben, daß es Romane sind;" oder (S. 4): „Wer . . . einen Roman zu finden hofft, wer keinen Geschmack findet an kleinen unbedeutenden Begebenheiten des häuslichen Lebens, welche durch Liebe und Freundschaft so bedeutend, so rührend werden, der werfe getrost dies Büchlein beiseit. Für den war es nicht geschrieben." Wenn Lafontaine diese Meinung dadurch zu befestigen sich bemüht, daß er selbstverfertigte französische Verse seinem Texte einwebt, und dadurch, daß er den eingestreuten Briefen erläuternde Anmerkungen anfügt, den Schein erwecken will, als seien es Übersetzungen, so schaden gerade diese Briefe der Absicht durch gar zu große Gleichmäßigkeit im Stil und in der ganzen Anschauung. Ein Liebespaar von so grundverschiedener Herkunft und Erziehung wie Klara und Klairant kann auch durch die wärmste Empfindung jenen Unterschied nicht beseitigen, der durch ihr ganzes früheres Leben gebildet wurde. Als Kleist an den bekannten Wolfsbrunnen, eine Stunde östlich von Heidelberg, kam, wurde ihm durch die treue Schilderung der Örtlichkeit auch die Handlung des Romanes wahrscheinlicher. Er zog aus seiner Beobachtung einen Schluß, wie ihn viele andere Leser des Buches auch gezogen hatten, wovon J. G. Gruber, der Biograph Lafontaine's, Beispiele erzählt, wie sie ähnlich uns aus der Wirkungsgeschichte des „Werther" gegenwärtig sind. Es ist Grubers Verdienst, wenn wir heute in Lafontaine's Werk die Dichtung von der Wahrheit scharf zu trennen vermögen. Er hat uns darüber belehrt (J. G. Gruber, August Lafontaine's Leben und Wirken. Halle 1833, S. 228 bis 233), daß der Verfasser Erlebtes und Erfundenes mit einander verschmolzen hat, und daß es in viel weiterem Umfange geschehen ist, als Kleist wissen konnte. Lafontaine hatte den Feldzug in die Champagne mitgemacht, die Gegend von Chatillon und Pillon ebenso genau kennen gelernt, wie er gelegentlich einer Rheinreise das Lahngebirge, Heidelberg und Schwetzingen in seinen Vorstellungskreis aufgenommen hatte, ehe er in Oppenheim 1793 seinen Roman vollendete. Es war das erstemal, daß er den Stoff zu einer Erzählung der Geschichte der französischen Revolution entlehnte, und „Klara du Plessis und Klairant" „enthält soviel Selbsterlebtes, daß dieser Roman gewissermaßen als Tagebuch Lafontaines aus den Feldzügen, denen er beiwohnte, dienen kann". Seine Beobachtungen über das Treiben der

Emigranten und seine Ansichten über die streitenden Interessen jener verhängnisvollen Zeit „ließen ihn die Fäden einer Liebe knüpfen, die, wenn sie von Hoffnung genährt werden sollte, gerade die damalige Lage Frankreichs und die Verhältnisse des Adels zum dritten Stande, wie sie eingetreten waren, erforderte". Was ihn das Leben der Emigranten lehrte, hat er in Klaras, wie er die Stimmung der Anhänger der Konstitution und der französischen Landbevölkerung beurteilte, in Klairants Briefen niedergelegt. Wenn Lafontaine behauptete, „die ältesten Dichter haben den Quell und die schattenreiche Linde besungen, und die Sage hat ihn durch liebliche Märchen bezeichnet", so haben die jüngeren ihnen darin getreulich Gefolgschaft geleistet. Ich erinnere nur an Amalie von Helvig geb. von Imhoff, die Verfasserin der „Schwestern von Lesbos", die Goethe „früher als ein höchst schönes Kind, später als ein vorzügliches Talent angezogen hatte. Nachdem Frau von Helvig aus Schweden für immer nach Deutschland zurückgekehrt war und in Heidelberg ihre Zeit zwischen Malerei und Dichtung teilte, erzählte sie (1814) ihr anmutiges Märchen: „Die Sage vom Wolfsbrunnen." Die Stelle, an welche Kleist seine Schwester erinnert, ist folgende:

Als Klairant in Pillon den Brief erhalten hatte, in welchem Klara ihm Lebewohl gesagt, [S. 565 „flog er hinaus nach Chatillon ... und ... war am andern Morgen schon über die Grenze. In Trier nahm er den Rest seines Vermögens ... und ... adressierte es nach Heidelberg an sich selbst. Dann ging er den kürzeren Weg über dem Hundsrück nach Manheim zu ... [S. 567. In Manheim nahm er Postpferde nach Weinheim ... [S. 568. Klairant blieb die Nacht in Weinheim ... [S. 569 ... Am andern Morgen noch vor Sonnenaufgang fuhr er den reizenden Weg nach Heidelberg. ... Er hing mit starren Augen auf dem alten Schlosse des Kurfürsten von der Pfalz. Dann bog der Wagen um den Berg, da sah er den Neckar, jenseits die Stadt... [S. 570 ... Klairant ... fragte nach dem Gasthause, wo der Vicomte logieren sollte... Sie wohnten noch da; aber sie waren nicht zu Hause. Wo sind sie?" „Spazieren auf dem Wolfsbrunnen."... Oben aus Heidelberg, am linken Ufer des Neckars, geht ein Weg am Gebirge hin zum Wolfsbrunnen. Dann wendet sich der Weg rechts ins Gebirge, geht in verschlungenen Tälern, im Gebüsch, um Berge hin in die Höhe und führt endlich in das lieblichste aller Täler von ganz Deutschland. Man steigt unmerklich in die Höhe, geht eine Hütte vorüber, kommt an einige Terrassen, zu denen steinerne Stufen in die Höhe führen, endlich auf die letzte Terrasse, wo der Quell, welcher der Wolfsbrunnen heißt, aus einem Felsen hervorsprudelt. Die Seite ist mit einer Mauer eingefaßt, aus der drei Linden hervorkommen, [S. 571 die über den freien gepflasterten Platz herüberhängen. In der Mitte steht eine ungeheure Linde, mit weit umher verbreiteten Zweigen.

Das Laubdach dieser vier Linden ist so dicht, daß kein Sonnenstrahl sich durchstehlen kann, und gibt dem Quell eine so erfrischende Kälte, dem ganzen Platze eine so reizende Kühle, daß kein Mensch aus diesem heimlichen, vertrauten Plätzchen tritt, ohne entzückt zu seyn. Was den Platz noch lieblicher macht, sind einige ausgemauerte Bassins, in welche der Quell sein durchsichtiges Silber ergießt, und in welchem nun Hunderte von Forellen spielen. Die ältesten Dichter haben den Quell und die schattenreiche Linde besungen, und die Sage hat ihn durch liebliche Märchen bezeichnet.

Zu diesem Tale nun eilte Klairant auf den Flügeln der Liebe. Er flog den Weg an dem Flusse hinauf. Ein Mädchen wies ihn ins Gebirge, den Fußpfad, der zu dem Quell führt. Er flog durch Gebüsch und Tal in die Höhe. Sein Auge suchte umher, und fand nichts. Der Weg verlor sich. Er flog an die Hütte. Eine Frau zeigte in die Höhe. Er eilte die Stufen hinauf. Da stand Klara am [S. 572 Bassin und teilte mit den Forellen ein Stückchen Milchbrot, ihr Frühstück. Sie hörte jemand die Stufen heraufstürzen; sie sah sich um. Klairant! schrie sie mit einer zerschmetternden Stimme, mit ausgebreiteten Armen. Klara! rief er, eilte auf sie ein, und sank sprachlos und schluchzend zu ihren Füßen. Er umarmte ihre Kniee, sie sank in seinen Armen immer tiefer, und endlich ebenfalls vor ihm auf die Kniee. Stumme Tränen rollten aus ihren erloschnen Augen die blassen Wangen herab. Sie hatte ihn mit beiden Armen umfaßt, sie sah ihn an, lächelnd, traurig, entzückt, verzweiflungsvoll. Alle Leidenschaften jagten sich auf ihrem Gesichte. Klairant, sagte sie endlich leise, doch mit einem halben Vorwurf, den aber ihr seelenvolles Lächeln wieder erlöschte: bist du endlich da?...“ Nachdem die Liebenden eine kurze Zeit in glücklicher Ehe gelebt, brachte es der Vicomte, Klaras Vater, dahin, daß Klairant verhaftet wurde. Als man ihn endlich frei lassen mußte, eilte er, seiner Verabredung mit Klara gemäß, wieder nach Heidelberg. [S. 600. „Hier in der Gegend will ich bleiben“, sagte er. „Auf dem [S. 601. Wolfsbrunnen, da sah ich sie zuerst wieder, dort will ich sie auch dieses Mal wieder finden. Ich begleitete ihn dahin“, erzählt der Verfasser. „Da stand sie, sagte er und führte mich ans Bassin: hier stand sie, wie ich herauf trat! hier sank ich zu ihren Füßen; hier fand ich sie wieder!“

K, S. 71: „Gustels Heirat“: Maximiliane Augusta Catharina von Kleist heiratete den Leutnant von Pannwitz, der im Regiment von Zenge in Frankfurt an der Oder stand. (Vgl. dazu die Frage K, S. 80.)

K, S. 83: „Hindenburg erzählte mir, du (– i. e. Ulrike) habest von der Gräfin Genlis einen Ruf als Erzieherin in ihr Institut zu Paris erhalten.“

Stephanie Félicité Ducrest de Saint Aubin Marquise de Sillery comtesse de Genlis, die der große Verehrer Kleists E. T. A. Hoffmann als „seelenkennerische Dame“ verspottet (in seinem Märchen „Die Königsbraut“, Kap. 4. Serapionsbrüder. 4. Bd., S. 306, Berlin 1845) genoß eine glänzende aber ungeordnete Erziehung. Durch Schönheit ausgezeichnet und mit einem hervorragenden musikalischen Talent begnadet, wurde sie im Alter von sechzehn Jahren die Gattin des Grafen Bruslart de Genlis und dadurch die Nichte der

Madame de Montesson, mit welcher der Herzog von Orleans heimlich vermählt war. Als Ehrendame der Herzogin von Chartres, der Mutter Louis Philipps kam sie in das Palays Royal und wurde 1782 Erzieherin der königlichen Kinder. Sie erwies sich als für diesen Beruf besonders befähigt und erzielte glänzende Erfolge. Namentlich erteilte sie guten Unterricht in den fremden Sprachen, die sie durch den Gebrauch, und in der Geschichte, die sie mit Hilfe von Bildern erlernen ließ. Beim Ausbruch der Revolution nahm sie lebhaften Anteil an der Bewegung, stand mit Petion und Barrere in Verbindung, flüchtete aber, als sie das Haus Orleans bedroht sah, während ihr Gatte guillotiniert wurde. Aus England kehrte sie 1792 zurück, ging aber schon im September nach Belgien und dann mit ihren Zöglingen nach der Schweiz, wo sie einige Zeit in einem Kloster lebte. Auch in Deutschland hielt sie sich einige Zeit auf, ehe sie von Napoleon die Erlaubnis zur Rückkehr erhielt. Unter dem Kaiserreich wurde sie mit einer Pension bedacht und zur Aufseherin der weiblichen Erziehungsanstalten in Paris ernannt. Nach der Restauration setzte ihr der Herzog von Orleans ein Gnadengehalt aus; sie war aber nach dem Sturze des Kaiserreichs nur noch schriftstellerisch tätig, bis sie am 31. Dezember 1830 starb. Sie war eine Gegnerin Voltaires, befehdete heftig die Frau von Stael und huldigte in den letzten Jahren ihres Lebens dem strengsten Katholizismus. Von einer wahren Manie besessen, andere zu belehren, verfaßte sie sehr viele pädagogische Schriften, Romane, historische Werke, Theaterstücke, Memoiren, von denen die meisten auch ins Deutsche übersetzt wurden. Selbst in ihren Dichtungen herrscht die erziehliche Absicht vor, so treten in ihren, heute mit Recht vergessenen Lustspielen keine Männer auf, und die Liebesintrigue ist aus ihnen verbannt. Auf welche Weise Ulrike von Kleist ihr bekannt wurde und inwieweit Hindenburgs Nachricht der Wirklichkeit entsprach, läßt sich nicht mehr feststellen.

Von K, S. 97 ab wird der Major Gualtieri einigemal und sehr oft seine Schwester „die Kleist" erwähnt. Maria Margaretha Philippine von Gualtieri war die Tochter des Bezirksrates Albert Samuel von Gualtieri und seiner Gattin Margaretha Bastida. Maria von Gualtieri heiratete Friedrich Wilhelm Christian von Kleist (geb. 1764;) der seit 1780 im Infanterieregiment Prinz Heinrich von Preußen No. 18, dem nachmaligen Regiment des Kronprinzen und dann des Königs, diente, 1795 Stabskapitän und 1805 Major wurde; aber niemals – wie Koberstein S. 98, Fußn. 47 angibt – „Flügeladjutant des Königs" war. Seine Ehe mit Maria v. Gualtieri wurde geschieden; 1813 vermählte er sich zum zweitenmal. In den Freiheitskriegen führte er das sechste Kurmärkische Landwehr-Infanterieregiment und zeichnete sich bei Großbeeren rühmlich aus. Von 1814 bis 1818 war er als Zolldirektor tätig. Nach seiner Pensionierung lebte er in Potsdam, wo er 1820 starb.

K, S. 102: „Jene bewußten 20 Rthr. sind, weil die Adresse nicht bestimmt genug war, an den Obristen Kleist... abgegeben worden."

Georg Friedrich Otto von Kleist, geb. 1750, wurde 1797 zum Direktor der Ecole militaire ernannt. „Nach der unglücklichen Schlacht von Jena, als der König auf wenige Stunden in Berlin war,

ging der Obrist von Kleist ins Palais, um Befehle zu erhalten, wohin er die Zöglinge zu retten habe, wenn die Franzosen einrückten. Der König war schon abgereist; Kleist, dem die Verantwortung zu schwer erschien, den Eltern der jungen Leute gegenüber, ging nach Hause und erschoß sich" am 20. Oktober 1806. (vgl. auch K, S. 89.)

K, S. 131. Der hier erwähnte österreichische Gesandte ist Johann Rudolf Graf von Buol-Schauenstein, geb. 1763, der am sächsischen Hofe Gesandter war, nachdem er vorher in der gleichen Eigenschaft im Haag und zu Basel den österreichischen Interessen gedient hatte. Nachdem er von 1815 bis 22 erster Präsident des Bundestages gewesen, ging er als Gesandter nach Karlsruhe und dann nach Stuttgart. Er starb als Minister und Präsident der Hofkommission 1834 zu Wien.

K, S. 154. Heinrich von Kleist war am 23. November 1809 in Frankfurt an der Oder, von wo aus er Ulrike einen Brief mit folgenden Worten sandte: „Aus einliegender Abschrift meines Schreibens an den Syndikus Dames wirst Du ersehen, was ich, meinen Anteil an dem hiesigen Hause betreffend, für Verfügungen getroffen habe." Da uns weder jene Abschrift noch das Schreiben an Dames erhalten ist, wüßten wir über den Inhalt beider nichts, wenn Kleist im folgenden nicht fortführe: „mein Wille war, mich unmittelbar, wegen Aufnahme des Geldes, an Dich zu wenden." Eine willkommene Ergänzung dieser lakonischen Mitteilung findet sich im „Grund- und Hypothekenbuhe", die den Brief an Dames einigermaßen ersetzt. Dort lesen wir: Auf das Kleistsche Haus in der Oder-Straße 529 wurde eingetragen: „Fünfhundert Thlr. kling. Cour. von $^1/_{12}$ bis $^1/_1$ Stücken, welche der Kaufmann HE. Johann Samuel Wöllmitz aus gerichtlicher Obligation des HE. Berndt Heinrich Wilhelm v. Kleist zu 6 proc. zinsbar auf dem dem letzteren gebührenden 5ten Antheil des mit seinen Geschwistern in Gemeinschaft besitzenden Hauses vom 23. November 1809 zu fordern hat." Diese fünfhundert Thaler „sind laut Notariatsinstruments vom 12. August 1819 bezahlt und ex decr. vom 6. December ej. an. gelöscht worden." Der genannte Stadtrat und Syndikus George Friedrich Dames war am 23. Januar 1753 zu Stolp in Pommern als der Sohn des dortigen Kämmerers geboren. Nachdem er die Schule seiner Vaterstadt besucht hatte, kam er auf das akademische Gymnasium in Stettin. Hier gab er den Entschluß Theologie zu studieren auf und hörte bei Professor Ölrichs juristische Encyklopädie, Rechtsgeschichte, Naturrecht und Institutionen. Ostern 1771 bezog er die Universität Halle, wo er Fiskal bei dem Mathematiker Segner wurde und unter den beiden Madihn die Rechtsstudien fortsetzte, aber auch bei Bertram und Hausen Geschichte und Altertumskunde und schöne Wissenschaften bei Klotz hörte. Mit den Brüdern Madihn siedelte er 1773 nach Frankfurt an der Oder über, wo er sich mit der Dissertation De Antichresi ex feudo pignoratitio habilitieren wollte. Ein Ruf nach Carolath als Regierungssekretär änderte diesen Plan. Nach bestandenem Examen wurde er im September 1774 in dies Amt eingeführt. Nachdem er das zweite Examen bei dem

Kammergericht in Berlin gemacht hatte, kam er 1778 als Advokat nach Frankfurt an der Oder. 1791 als Stadtsyndikus in das Magistratskollegium berufen, wurde er 1809 in der ersten Stadtverordnetenversammlung auf zwölf Jahre zum Syndikus und Stadtrat gewählt, in welchem Amte er sich 1828 pensionieren ließ. An den Namen ihres „alten Syndikus", unter welchem er Jung und Alt, Arm und Reich vertraut war, knüpfte sich die Erinnerung an große Verdienste, die er dem Gemeinwesen geleistet hatte, als er am 25. April 1837 starb.

K, S. 158. Das Louisenstift wurde in Berlin zum Andenken an die Königin Louise von einem Vereine 1810 aus gesammelten Beiträgen gegründet. Zu solchen war in den Zeitungen, auch im „Patriotischen Wochenblatt" in Frankfurt an der Oder aufgefordert worden. Am 19. Juli 1811 wurde es als eine Anstalt zur Erziehung junger Mädchen aus gebildeten Ständen, die mit einem Institut zur unentgeltlichen Ausbildung von Erzieherinnen verbunden war, eröffnet.

So selten auch diese Notizen unmittelbar Kleists Dichtungen nahe treten, dürften sie doch zur Charakterisierung aller der Verhältnisse beitragen, unter denen jene geschaffen wurden und mittelbar dazu dienen, den Gehalt der Kleistschen Kunst zu erschließen.

Kleists Schroffensteiner in echter Fassung.

Von

Eugen Kilian (Karlsruhe).

Ungefähr gleichzeitig wurde vor einigen Jahren durch zwei literarhistorische Untersuchungen, die unabhängig voneinander zu demselben Ergebnis gelangten, das bis dahin unangefochtene Ansehen des Kleistischen Schroffensteiner Textes, wie er in der Buchausgabe des Stückes überliefert ist, erschüttert. In einem Aufsatze der Preußischen Jahrbücher (November 1897) hat Hermann Conrad, in vier vortrefflich geführten textkritischen Untersuchungen der Zeitschrift für Bücherfreunde (Jahrgang II – IV) Eugen Wolff mit überzeugender Sicherheit den Beweis erbracht, daß in dem Buch-Texte der „Familie Schroffenstein" eine durch zahllose Korrekturen entstellte, von fremder Hand (wahrscheinlich von Ludwig Wieland) herrührende Verballhornung der ursprünglichen Kleistischen Fassung vorliegt, daß als authentischer Kleistischer Text einzig und allein die handschriftliche Fassung der „Familie Ghonorez" betrachtet werden kann. Der einzige bisherige Abdruck dieses Manuskriptes in der Zollingischen Kleist-Ausgabe ist durch sehr viele Irrtümer und Versehen des Herausgebers entstellt. Um so dringender war das Bedürfnis nach einer zuverlässigen und kritisch unanfechtbaren Veröffentlichung dieser wichtigen Kleist-Handschrift. Eine solche ist nunmehr erfolgt in einer vortrefflichen Ausgabe von Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur,[1]) durch die sich Eugen Wolff, seine

---

[1]) Die Familie Ghonorez. Authentische Fassung der Familie Schroffenstein von Heinrich von Kleist. Nach der Handschrift kritisch herausgegeben und eingeleitet von Eugen Wolff. Mit dem Bilde des Dichters. O. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1634. Halle a. d. S. 1903. – In einem Anhang dieser Ausgabe werden die Varianten der Karlsruher Theater-Einrichtung, nach der das Stück am 18. Okt. 1902 anläßlich des

Studien über diesen Gegenstand krönend und zu Ende führend, ein dauerndes Verdienst um die textkritische Gestaltung von Kleists genialem Jugenddrama erworben hat. Zum erstenmal erhalten wir hier in dem authentischen Texte der Handschrift ein reines und unverfälschtes Abbild der Kleistischen Dichtung, wie sie im Sommer des Jahres 1803 in der Schweiz zum Abschluß kam; jede weitere Beschäftigung mit dem Drama wird sich auf den Text der vorliegenden Ausgabe zu stützen haben. Eine 18 Seiten umfassende Einleitung des Herausgebers faßt das Ergebnis seiner Studien in Kürze zusammen; hinsichtlich der Einzelheiten muß sie sich begnügen, nur an den hervorstechenden Beispielen die Entstellung des Textes in der Buchausgabe nachzuweisen. Für den Literarhistoriker bietet eine genaue Vergleichung der beiden Texte eine verschwenderische Fülle von Belehrung und Anregung und gibt teilweise überraschende Aufschlüsse über die kühne und unnachahmliche Eigenart der Kleistischen Sprache, die durch die schulmeisterlichen Korrekturen des nach glatter Konvention drängenden und der eigenartigen realistischen Kraft dieses dichterischen Stiles nicht gewachsenen Redaktors erst in die richtige Beleuchtung tritt. Herrliche Schönheiten der Originalfassung werden durch die Nüchternheit und Verständnislosigkeit des Korrektors abgeschwächt und verstümmelt; die einfache und kräftige Prosa, der sich nach Shakespearischem Muster die äußerlich niedrigstehenden Personen des Stückes bedienten, wird rein mechanisch in charakterlose und ungelenke Verse umgesetzt. Die Verstümmelung, die der Text der Dichtung auf diese Weise erfahren hat, mag hier wenigstens durch *ein* in die Augen springendes Beispiel gekennzeichnet sein. Wenn Rupert in der Eingangsszene des Stückes nach der bis dahin gangbaren Textfassung ausrief:

> Doch nichts mehr von Natur.
> Ein hold ergötzend Märchen ist's der *Kindheit*,
> *Der Menschheit* von den Dichtern, *ihren Ammen*,
> Erzählt

so konnte sich der aufmerksame Leser wohl kaum eines Lächelns

125. Geburtstages des Dichters an der Karlsruher Hofbühne erstmals in Szene ging, von dem Herausgeber zum Abdruck gebracht. Da die Veröffentlichung der Einrichtung in dieser Form meinen eigenen Intentionen nicht entsprach, sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß in jenen Varianten nur eine erste vorläufige, keineswegs aber die endgültig von mir gewünschte Fassung der Karlsruher Bühneneinrichtung vorliegt.

erwehren gegenüber der scheinbar ebenso geschmacklosen wie komischen Vorstellung, die in jedem Einzeldichter eine Amme des einzelnen Menschen erblicken will. Das Rätsel löst sich, wenn wir an der Hand der ursprünglichen und richtigen Fassung:

> Ein holdergötzend Märchen ist's, der Kindheit
> Der Menschheit von den Dichtern, ihrer Amme,
> Erzählt

zur Erkenntnis gelangen, daß in einem kühnen, aber echt Kleistischen Bilde die Dichter, d. h. die Dichtung als Amme der Kindheit der Menschheit bezeichnet wird und daß nur durch das Mißverständnis des Korrektors, der die Interpunktion veränderte und einen richtigen Singular in einen unrichtigen Plural verwandelte, der ganze Sinn der schönen Stelle vernichtet wurde.

Von dem an sich gewiß löblichen und sehr begreiflichen Streben, mit der Gründlichkeit deutscher Philologie bis in die kleinsten Einzelheiten hinein die Verschlimmbesserung des Kleistischen Textes durch den unberufenen Redaktor nachzuweisen, geht der Herausgeber an einzelnen Stellen zu weit. So wird beispielsweise dem höchst unwesentlichen Umstande, daß die Gestalt der Ursula in dem Personenverzeichnis des Stückes als „Totengräberswitwe" bezeichnet wird, zum mindesten eine unnötige Wichtigkeit beigemessen. Wegen dieser Benennung und einiger ebenfalls ziemlich geringfügiger Textänderungen im 5. Akte von einer „Verzerrung der ganzen Ursula-Figur" zu reden, ist auf alle Fälle eine unberechtigte Hyperbel. Jedenfalls paßt die Titulatur einer „Totengräberswitwe" – ob sie nun mit oder ohne des Dichters Vorwissen der Figur verliehen wurde – sehr gut zu dem düster-unheimlichen Kolorite, das auch bei Kleist die Gestalt der kräutersuchenden Alten umgibt. Noch mehr verirrt sich der Übereifer des Herausgebers, wenn er sogar durch die Änderung einiger Bühnenanweisungen die Authentizität des Kleistischen Textes und den „Stumpfsinn" des schlimmen Redaktors erweisen will. Wenn beispielsweise des Dichters Bühnenvorschrift, daß die ob Johanns Liebesraserei entsetzte Agnes „besinnungslos in seine Arme fällt" in dem Drucke dahin abgeändert ist: „sie sinkt bewegungslos zusammen", so erklärt sich diese unwesentliche kleine Änderung sehr einfach aus der praktischen Rücksicht auf die theatralische Darstellung der Szene. Als unmittelbar darauf Jeronimus aus dem Tore tritt, ist seine irrige Meinung, daß Agnes ermordet sei,

weit besser begründet, wenn diese bewußtlos am Boden liegt, als wenn sie Johann in seinen Armen hält. Auch ist es im Interesse der Darstellung für Johann, der, von Jeronimus verwundet, zusammenbricht, sehr wünschenswert, daß er nicht durch die in seinen Armen ruhende Agnes in der Aktion behindert werde. Die Änderung des Druckes ist also mit Rücksicht auf die Bühnendarstellung eine entschiedene Besserung. Wenn Wolff in offenbarer Verkennung dieses einfachen Sachverhalts in der Bühnenanweisung des Buches eine „theatralische Geste“ erblickt und sich im Hinblick auf die Worte der Handschrift „sie fällt besinnungslos in seine Arme“ zu dem enthusiastischen Ausruf verleiten läßt: „Das ist eine der nur gerade bei Kleist begegnenden großartigen Offenbarungen eines künstlerischen Realismus in unerschrockener Wiedergabe naiv menschlicher Schwäche“, so wird eine unbefangene und naive Betrachtung dem Kommentator hier kaum zu folgen vermögen.

Derartige kleine Mißgriffe sind natürlich nicht imstande, den Wert und das große Verdienst dieser für die textliche Gestaltung des Stückes grundlegenden Ausgabe zu mindern. Nur eines wäre, namentlich im Interesse der Popularität und der Verbreitung der Ausgabe, dringend zu wünschen gewesen: daß der Herausgeber sich entschlossen hätte, das durch die Buchausgabe allgemein eingeführte deutsche Kostüm und die deutschen Namen beizubehalten. Vom rein philologischen Standpunkt war Wolff sicherlich im Recht, wenn er sich für das spanische Kostüm der handschriftlichen Überlieferung entschied, und sein Verfahren wäre unantastbar, wenn es sich um eine ausschließlich für Gelehrten-Kreise bestimmte philologische Veröffentlichung gehandelt hätte. In dem vorliegenden Falle aber und entsprechend dem populären Charakter der Sammlung, innerhalb deren das Buch erschien, handelte es sich um eine Gabe für das gesamte deutsche Volk. Dieses aber kennt keine „Familie Ghonorez“, sondern nur „Die Familie Schroffenstein“. Raimond und Alonzo, Rodrigo und Ignez sind uns kalte Schemen; Rupert und Sylvester, Ottokar und Agnes sind uns ans Herz gewachsen, sie sind Stücke von unserm eigenen Fleisch und Blut. Keine philologische Forschung der Welt wird imstande sein, die deutschen Gestalten der „Familie Schroffenstein“, die im Bewußtsein des deutschen Volkes wurzeln, hier herauszureißen. Einer philologischen Grille zu Liebe durfte das deutsche Kostüm des Stückes nicht geopfert werden.

Um so weniger durfte das geschehen, als die Übertragung der Handlung in deutsches Kostüm — die ja überdies mit Kleists Bewilligung erfolgte — ein unleugbarer Gewinn war und der Dichtung zugute kam. Wolff selbst gibt zu, daß dem Stücke alles und jedes spanische Lokalkolorit fehlt und daß die Übertragung des Schauplatzes „rein äußerlich" blieb; „abgesehen von den Orts- und Personennamen ist auch nicht ein Wort zu dem Zwecke geändert, um etwa dem Kolorit der Dichtung eine andere Schattierung zu geben." Der Grund ist sehr einfach: weil es zur Versetzung des Stückes nach Deutschland dessen nicht bedurfte. Dies spricht beredter als alles andere. Das spanische Kostüm war rein äußerlich. Wo das Stück lokale Färbung zeigt, da ist es die Färbung der Schweizer Landschaft, innerhalb deren der Dichter das Werk vollendete. Daß dieser letzteren aber Schwaben und die deutsche Landschaft näher steht, als die südliche Landschaft Spaniens, bedarf wohl keines Wortes. Schon dieser Umstand müßte entscheiden. Daß die grassen Vorgänge des Stückes in Spanien wahrscheinlicher seien, als in der Romantik des deutschen Mittelalters, derselben Romantik, wo ein Kätchen von Heilbronn zur glaubhaften Wirklichkeit wird, ist eine Frase, die durch häufige Wiederholung nicht an Beweiskraft gewinnt. Deutsch aber — und das ist das Ausschlaggebende — ist der ganze Charakter und das Wesen des Werkes, deutsch sind die Charaktere, deutsch ist die Gedanken- und Empfindungswelt; nur auf deutschem Boden ist ein so urdeutsch empfundenes Liebesleben, wie das des herrlichen Liebespaares Ottokar und Agnes, glaubhaft und möglich.

Es wäre dringend zu wünschen, daß bei allen künftigen Neudrucken der „Familie Schroffenstein", sei es in Einzelausgaben, sei es in Gesamtausgaben der Kleistischen Werke, der durch Wolffs erfolgreiche Bemühungen gereinigte und wiedergewonnene ursprüngliche Ghonorez-Text als Grundlage diente, daß dabei aber das deutsche Kostüm und die deutschen Namen der überlieferten Buchausgabe in ihrem Rechte blieben. Derselbe Grundsatz hat bei allen künftigen Bühnenaufführungen des Stückes zu walten. Der unverdorbene alte Text hat in seine Rechte zu treten; aber nicht die „Familie Ghonorez", sondern die „Schroffensteiner" müssen über die Bühne schreiten.

Besprechungen.

Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen bearbeitet. Leipzig 1902, C. F. Amelangs Verlag.

IV. Band, 1. Abteilung.[1]) Dieterich, Karl: Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur. VIII, 242 S. 8°.

„Eine genaue geschichtliche Darstellung der literarischen Entwicklung des Griechentums im Mittelalter und der Neuzeit ist eine bisher noch unerfüllte Forderung. Auch die vorliegende Arbeit will mehr eine Anregung hierzu bieten als eine fertige Ausführung sein. Sie will und kann keine neuen Ergebnisse im einzelnen zu Tage fördern, obwohl der Verfasser sich auch hier bemüht hat, möglichst selbständig und unabhängig zu verfahren, sondern sie will vor allem ein erster, wenn auch noch so unvollkommener Versuch sein, weiteren Kreisen ein anschauliches Bild der inneren Entwicklung der byzantinischen und neugriechischen Literatur in ihrem Zusammenhang zu entwerfen und beide auf ihre gemeinsame Grundlage, die hellenistisch-alexandrinische Literatur, zurückführen." So schreibt Dieterich im Prospekt. In der Tat kann der Fachmann aus dem Buche wenigstens für die mittelalterliche Literatur nichts Neues lernen. Es beruht durchweg auf der Literaturgeschichte von Krumbacher und den anderen, einzelnen Gebieten besonders gewidmeten Werken. Es hat dem Verfasser an der Zeit gefehlt, sich gründlich in die Quellen zu vertiefen; das trifft namentlich für die mittelalterliche Zeit zu. Aber die wichtigen Erscheinungen sind richtig charakterisiert, besonderen Dank verdienen reichliche Übersetzungsproben, die Darstellung ist frisch und anziehend und durchaus geeignet, dem Leser Genuß zu gewähren und die Teilnahme für die Literatur der Mittel- und Neugriechen in weitere Kreise zu tragen.

Damit könnte ich die Anzeige des Buches abschließen, wenn nicht der Verfasser in einer für das Buch grundlegenden und für die Beurteilung der mittelalterlichen griechischen Literatur entscheidenden Frage etwas grundsätzlich Neues versucht hätte, nämlich in der Feststellung der Begriffe ‚byzantinisch' und ‚neugriechisch' und der daraus sich ergebenden Betrachtungsweise. Nach ihm beruht die mittelalterliche und neuere Literatur der Griechen auf der hellenistisch-alexandrinischen. Diese teilt er in zwei reinlich geschiedene Strömungen, eine rationalistisch-gelehrte und eine romantisch-

[1]) Die 2. Abteilung des IV. Bandes enthält eine „Geschichte der türkischen Moderne" (74 S.) von Paul Horn, von dem bereits die 1. Abteilung des in den Studien II, 370 besprochenen VI. Bandes eine „Geschichte der persischen Literatur" (228 S.) gebracht hatte.

volkstümliche. Schon diese Voraussetzung kann ich nicht ganz zugeben; denn in der altchristlichen Literatur durchdringen sich beide aufs innigste. Das ist bekannt. Es scheint mir aber vollends falsche Konstruktion, auf die sophistisch-rationalistische Strömung die Literatur der Byzantiner zurückzuführen, auf die romantische dagegen die sentimental-idyllische der Neugriechen. Byzantinische und neugriechische Literatur folgen nach Dieterich nicht causal und chronologisch aufeinander, sondern gehen einander parallel. Die Beweise für diese künstliche Einteilung sind höchst anfechtbar. Die Ablösung des philosophischen Denkens durch theologische Dogmatik, ferner der Verlust antiken Nationalgefühles und die Entstehung eines farblosen Kosmopolitismus, „alle diese für die byzantinische Zeit so charakteristischen Züge" sollen sich schon in Alexandria herausgebildet haben. Beides ist unrichtig. Denn auch das philosophische Denken des byzantinischen Mittelalters ist durch intensive Beschäftigung mit Aristoteles und Plato stets lebendig erhalten worden und hat sich gelegentlich sehr stark gerade gegenüber der Dogmatik geregt; wie in Alexandria ein antikes Nationalgefühl verloren gegangen sein soll, sehe ich nicht ein; es war ja keines vorhanden. Nichts tritt aber in der Geschichte des Ostreiches so stark und entscheidend, ja zuletzt zu eigener Vernichtung in die Erscheinung und Wirkung wie das byzantinische Nationalgefühl, das freilich D. höchstens für die Kreise der Hauptstadt anerkennen will. Im Grunde trägt D. wieder dieselbe Ansicht vor, welche vor einigen Jahren zuerst K. Sathas im VII. Bande seiner *Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη* entwickelt hatte, daß nämlich abseits der byzantinischen Reichsregierung und unter der Oberfläche byzantinischen Wesens in den Provinzen ein antikes Hellenentum sich erhalten habe, das dann in besonderer geistiger Eigenart, die unmittelbar an die Antike anknüpfe, im Mittelalter wieder an die Oberfläche getreten sei. Sathas hat nach meiner ausführlichen Widerlegung[1]) nirgends Zustimmung gefunden; auch D.'s neuem Versuche wird es nicht anders ergehen. Denn Kosmopoliten waren die Byzantiner außer einigen Unionsfreunden der letzten Zeiten niemals, ja die ganze Kirchenspaltung hat ihren letzten Grund in dem starken nationalen Empfinden der griechisch-byzantinischen Welt. Wenn dieses Nationalgefühl — nicht nur in der Hauptstadt, sondern ebenso in den Provinzen — sich vordringlich in dogmatischer Beziehung äußerte, so lag das an dem theokratischen Charakter des Reiches; dieser aber ist teils römischen, teils jüngeren orientalischen Ursprungs, nicht alexandrinisch-hellenistisch. Daher ist der Satz: „Die Byzantiner sind christliche Alexandriner" völlig abzulehnen.

Für D. ist die byzantinische Literatur im großen und ganzen das in der Kunstsprache abgefaßte Schrifttum; die seit dem 13. oder 14. Jahrhundert unter occidentalischem Einfluß stehende wesentlich in der Volkssprache aufgezeichnete Literatur nennt er die erste Epoche der neugriechischen. Damit wäre das, was Krumbacher zuerst als neue Erkenntnis geschaffen und seitdem verteidigt hat, die Einheitlichkeit der geistigen Kultur des griechischen byzantinischen Mittelalters, wieder durchaus beseitigt. In der Tat berück-

[1]) Byzantinische Zeitschrift V (1896), 168—181.

sichtigt D. in dem Überblick, den er im 2. Kapitel über byzantinische Literatur in seinem Sinne gibt, nur diejenige, welche vor Krumbacher als gefürchtete und verabscheute „byzantinische" Literatur bekannt war, und indem er mitsamt der ganzen gelehrten auch die beste Leistung der Byzantiner, ihre große und in jeder Hinsicht bedeutende Geschichtschreibung von seiner Übersicht ausschließt, erhält der Leser von byzantinischer Literatur ein Bild, das noch mehr Verachtung und Geringschätzung hervorrufen muß als man ihr vor Krumbacher entgegenzubringen gewohnt war. Denn „die byzantinische Literatur", sagt D. S. 28, „ist für uns nicht die Literatur des byzantinischen Zeitalters, sondern die der Hauptstadt Byzanz". Ich hoffe, daß diese Anschauung nirgends Beifall findet; denn sie beruht nicht auf einer objektiven Anschauung des Gewesenen und Gewordenen, sondern konstruiert wieder ein Zerrbild, das, wie es früher der Antike gegenübergestellt wurde, nun von D. aufs neue festgesetzt wird, um im Gegensatz dazu eine lebendige, reiche, aus den Kräften einer lange verborgenen geheimnisvollen Volksseele hervorgegangene neugriechische Poesie und Literatur zu erweisen, die im 13., ja vielleicht im 10. Jahrhundert ihren Anfang genommen hätte und heute noch nicht abgeschlossen wäre. Seltsam nur, daß diese „neugriechische" Literatur zu Grunde geht mit dem Untergange des byzantinischen Reiches und nur an den Grenzen desselben unter dem Schutze und dem zuletzt ganz überwuchernden Einfluß der Venetianer noch eine kurze Weile ihr Dasein fristet. Es ist doch bezeichnend, was D. nicht erwähnt, daß der bedeutendste der kretischen Dichter des ausgehenden 16. Jahrhunderts, Chortatzes, sich schon des italienischen Alphabetes bediente, und daß anderseits, wie ich vor Jahren gezeigt habe, gerade eines der köstlichsten Erzeugnisse der angeblichen neugriechischen Poesie, die sog. ‚rhodischen' Liebeslieder, im 14. Jahrhundert in der Hauptstadt Byzanz entstanden sind. D. zwar spricht nur von einigen „byzantinischen Reminiscenzen" in diesen Liedern, dürfte mit dieser Ansicht aber wohl allein stehen.

Auch im einzelnen reizt mich in D.'s Darstellung der byzantinischen Literatur, wie er sie versteht, manches zum Widerspruch, obwohl er nur die großen Linien der Entwicklung festlegen will, damit „der Leser möglichst wenig mit einzelnen Namen und Tatsachen gelangweilt werde". (S. 31). Die Charakteristik des Hymnendichters Romanos zwar scheint mir im ganzen gelungen zu sein, besonders der Hinweis auf den oft mehr erbaulichen als poetischen Inhalt seiner Lieder. Auch mir ist, je mehr ich dieselben kennen gelernt habe, umsomehr der Glaube an die absolute Bedeutung des Dichters geschwunden. Ebenso stimme ich mit D. in der Beurteilung der epigrammatischen Dichtung der Byzantiner überein; eine „sinnige Nonne" nennt D. die Kasia aber wohl nur, weil Krumbacher in ihren Werken Zartheit der Empfindung gefunden hat; die kommt aber neben dem kräftigen Ausdruck kaum in Betracht. Dagegen hat D. in der Beurteilung der vier byzantinischen Romane des 12. Jahrhunderts nur wiederholt und ohne Grund verstärkt, was E. Rohde von seinem durchaus anfechtbaren Standpunkte aus gegen diese Dichtungen vorgebracht hat. Der Mangel eigener Studien ist mir in wenigen Teilen des Buches so auffallend entgegengetreten wie gerade hier, wo sogar zur

Illustrierung des angeblichen Charakters dieser Romane nur Beispiele angeführt werden, die Rohde höchst einseitig und um Verachtung hervorzurufen in seinen Anmerkungen zusammengetragen hatte. D.'s Urteil aber über diese Schriftsteller (S. 45): „Es waren erbärmliche Dekadenten, ohne künstlerische und sittliche Ideale, die nur dem niedrigsten Genusse des Augenblickes nachjagten“ hätte auch E. Rohde nie gefällt. Ich habe an andrer Stelle ausführlich über die literar-historische Bedeutung dieser Romane gehandelt und bin zu dem entgegengesetzten Ergebnis gekommen. Denn gerade künstlerische Zwecke hatte Eustathios im Auge, als er den Sophistenroman erneuerte, und gar von einem Jagen nach niedrigem Genuß kann doch bei jenen Männern keine Rede sein, denen man höchstens vorwerfen könnte, daß sie als weltfremde Gelehrte nicht über den Gedankenkreis des Studierzimmers hätten hinaussehen können. Aber auch das trifft in diesem Falle nicht zu. An Persönlichkeiten aber wie Theodoros Prodromos[1]) scheitert Dieterichs künstliche Scheidung in zwei Literaturen vollständig.

Den großen Einfluß, den Lukian auf die satirische Dichtung der Byzantiner ausgeübt hat, hebt D. richtig hervor; aber es ist unrichtig zu behaupten, daß „die strafende, luftreinigende Satire eines Archilochos[2]) und Lukrez“ [3]) in Byzanz gefehlt habe. Die betreffenden Werke des Prodromos nennt D. dann selber; ob aber anderseits der Pulologos und Porikologos wirklich als Satiren gedeutet werden dürfen, ist noch keineswegs bewiesen und mir höchst zweifelhaft. Auch ist die Sitte, Herrschern Spottlieder zu singen, nicht orientalischen, sondern römischen Ursprungs. Wenn ferner in spätbyzantinischer Zeit allerlei wissenswerte Kenntnisse zum Zwecke leichteren Memorierens in die Formen bekannter Kirchenlieder gefaßt wurden, so war das natürlich geschmacklos, aber an eine Parodierung religiöser Dichtungen darf man keineswegs denken. Michael Psellos lag der Gedanke an eine Parodie vollkommen fern, als er einen Klosterbruder in einem Gedichte verspottete, das die Form eines Kirchenliedes trägt. Auch die sog. „Philosophie des Weinvaters“ hält D., der Krumbacher S. 810 mißversteht, mit Unrecht für eine Profanierung heiliger Einrichtungen. Ich betrachte das gar nicht üble Gedicht als eine Art von byzantinischen „Weinschwelg“, nur mit dem Unterschiede, daß dem durstigen Byzantiner gerade der köstliche Stoff fehlt, den der wackere Deutsche so mannhaft bezwingt. Wenn der Bacchusverehrer Christus bittet, das Abendmahl zu erhalten, nur um einen Schluck Wein zu bekommen, so ist das für den Charakter des Ganzen durchaus unwesentlich; das steht nur in einem einzigen Verse (v. 38). Ob ferner die sog. Messe des Bartlosen eine Satire ist, muß noch als sehr zweifelhaft gelten. Die

[1]) D. spricht immer nur von einem Prodromos; daß die bekannten Werke aber auf mindestens zwei Dichter zu verteilen sind, steht vorläufig fest. – Unrichtig ist übrigens die Behauptung (S. 54), daß in den vulgärgriechischen Dichtungen des Prodromos „nur zu Anfang und zu Ende der einzelnen Stücke, wo die praktische Nutzanwendung gezogen wird, die Volkssprache der konventionellen Schriftsprache weicht“. Dies geschieht auch mitten in den Gedichten jedesmal dann, wenn der hohe Adressat angeredet wird. D. wiederholt hier einen Irrtum Krumbachers B. L.[2] 806. [2]) Der war gar kein Satiriker in diesem Sinne. [3]) Gemeint ist natürlich Lucilius.

Belisardichtung[1]) verdankt ihre Popularität, wenn sie je populär war, der historischen Bedeutung ihres Helden[2]) und dem Grundgedanken von der Unbeständigkeit des irdischen Glückes. Später (S. 83) nennt D. diesen Gedanken das Ergebnis einer echt griechischen Empfindung, und da er wie natürlich in der neugriechischen Dichtung oft wiederkehrt, so verwertet D. diesen Umstand als Beweis für den Zusammenhang alt- und neugriechischer Poesie. Davon kann indes keine Rede sein; in jeder volkstümlichen Poesie kehrt diese Anschauung wieder.

Das zweite Kapitel widmet D. den Anfängen der neugriechischen Literatur, die er in die Mitte der byzantinischen Zeit verlegt. Wie unrichtig das ist, zeigte ich oben; aber wie kann man auch von einer sprachlichen und literarischen Renaissance der Palaeologen im 13. und 14. Jahrhundert sprechen (S. 68)? Gerade die Zeit der Palaeologen bedeutet das stärkste Betonen des Byzantinismus in politischer und kultureller Hinsicht. Volle Verwirrung aber herrscht, wenn später (S. 103) die Rede ist von „der Zeit der literarischen Renaissance der Komnenen im 14. Jahrhundert!“ Gemeint ist freilich das 14. Jahrhundert, aber die literarische Renaissance der Komnenen[3]) gehört doch dem 12. Jahrhundert an!

Viel besser gelungen ist die Darlegung der verschiedenen Einflüsse von Osten und Westen, die sich in den vulgärgriechischen Romanen des 14. und 15. Jahrhs. kreuzen. Sie mag dem Laien einen Begriff von der Schwierigkeit der hier zu Grunde liegenden Probleme geben. Im übrigen weiß heute niemand, wie diese Einflüsse im einzelnen sich verhalten. E. Rohde hat diese Dichtungen beiseite gelassen, Gidel hat sich am gründlichsten, aber sehr einseitig mit ihnen beschäftigt. Eine Kritik seiner Aufstellungen gab Krumbacher.

Der beste Teil des Buches, in dem viel eigene Arbeit steckt, ist der dritte, welcher die neugriechische Volkspoesie behandelt; die letzten beiden Ab-

---

[1]) D. erwähnt die verschiedenen Fassungen nicht; die des Vindobonensis halte ich für die älteste. [2]) Die Belisarsage, auf deren möglichen Zusammenhang mit der Achikarsage ich an anderem Orte hingewiesen habe, beschränkt D. auf die byzantinische Literatur und entfernt sie aus der neugriechischen, weil heute kein griechischer Bauer mehr wisse, wer Belisar war. Ich bezweifle, daß das richtig ist; man müßte natürlich auch in Kleinasien, nicht nur im heutigen Königreich, fragen. Aber dem heutigen politischen Zustand entsprechend scheint D. öfter auch für das Mittelalter ein besonderes, nicht byzantinisches Griechentum des südlichen Teiles der Balkanhalbinsel anzunehmen. So ist es zu verstehen wenn er sagt (S. 29): „Wäre das griechische Volk im Mittelalter byzantinisiert worden, so gäbe es keine moderne griechische Nation und keine moderne griechische Literatur.“ Da kehrt Sathas' Gedanke deutlich wieder. Ich kann nur dagegen sagen: wäre es nicht byzantinisiert worden, so wäre es, was seine Gegner oft genug behauptet haben, slavisiert worden, und zwar so gründlich, daß es heute überhaupt nicht mehr vorhanden sein würde. Aber nur weil es byzantinisch geworden war, hat es die Slaven überwunden und auch diese byzantinisiert. — Für den Bezirk des jetzigen Königreiches ist es vielleicht richtig, daß „außer Konstantin dem Großen und dem letzten Palaeologen, also dem ersten und dem letzten Kaiser von Byzanz, nicht ein einziger auch von den spätern im Volksbewußtsein lebendig geblieben ist“ (S. 60), aber das ist durchaus kein Beweis dafür, daß ein besonderes nicht byzantinisches Griechentum existiert habe, sondern beweist nur das Erlöschen alles historischen Bewußtseins unter der Türkenherrschaft; das Andenken des apostelgleichen Konstantin hielt die Kirche lebendig. In dem Griechentum des Ostens aber lebten Leo der Weise, Johannes Batatzes „der Heilige“ u. a. bis ins 18. Jahrhundert im Volksbewußtsein fort. [3]) Es ist vielleicht nur ein Verschreiben statt „Palaeologen“; aber richtig ist der Satz dann noch gar nicht.

schnitte über die neugriechische Kunstpoesie leiden wieder stark unter der falschen Konstruktion, können aber ein anschauliches Bild von den Tatsachen geben. Die in der Einleitung mit Unrecht so wegwerfend behandelten neugriechischen Literaturgeschichten von Nikolai und Sanders, besonders auch von J. Lamber, sind indessen durchaus noch nicht überflüssig geworden.

Ich hoffe, daß das Buch seinen Zweck erfülle und die Teilnahme für mittel- und neugriechische Literatur in recht weite Kreise tragen möge; denn es fehlte bisher an einem solchen Buche und das vorliegende is wegen seiner frischen Darstellung sehr geeignet diese Lücke auszufüllen.

Würzburg. August Heisenberg.

Croce, Benedetto: L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. I. Teoria. II. Storia. Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, Editore. 1902 XX, 550 S. 8⁰. Lire 5.

Vor der verschmähten und verkannten Göttin Fantasie kniete andächtig Giambattista Vico. Erhaben, anbetungswürdig erschien sie ihm, wie keine himmlische Macht auf Erden; als Erlöserin und Befreierin der Sinnen, als erste Triebfeder des Geistes im Menscheninnern, als wahre und einzige Schöpferin des Kunstwerkes hat er sie unermüdlich gepriesen; um ihre Rechte zu wahren und ihre gänzliche Selbständigkeit dem Verstande, jedem Grübeln und Denken gegenüber zu sichern, räumte er ihr den Ehrenplatz in seiner „Scienza Nuova" ein, welche heute noch, nach der spekulativen Arbeit der größten deutschen Denker in Staunen setzt. Das Fantastische sollte als erste Grundlage unserer Geistestätigkeit anerkannt werden. Nicht die Kraft des Verstandes, sondern die Macht der Fantasie bedingt die Vollkommenheit der Kunst; der nüchterne Verstand wirkt eher vernichtend auf die Poesie, welche sich in entlegenen, barbarischen Zeiten mächtig und schrankenlos entfaltete. Die logische Welt bedeutet ein weiteres Aufbauen der ursprünglichen, ganz autonomen fantastischen Welt. Poesie und Sprache hängen in ihrem inneren Wesen zusammen und keine Macht vermag sie zu trennen.

Diese Keime einer noch namenlosen „Ästhetik" haben, nachdem bereits für die Wissenschaft des Schönen ein schöner, klangvoller Name gefunden und kreuz und quer nach allen Richtungen das philosophische Feld bearbeitet wurde, selten freilich im Sinne Vico's, auf einen Forscher, den Italien als seinen besten Literarhistoriker ehrt und schätzt, Francesco De Sanctis befruchtend gewirkt. Der lebhafte, künstlerische Geist De Sanctis' neigte zwar nicht zur Abstraktion; zum Aufbauen eines philosophischen Systems hatte er weder Lust noch Muße; das Philosophieren war ihm Nebensache, Mittel zum Zweck und diente bloß als Orientierung zur Lösung der höchsten Kunst-

probleme. Alle seine kritischen Urteile[1]) jedoch entstammen einer festen, unerschütterlichen ästhetischen Anschauung, welche in Vico's „Scienza Nuova" wurzelt und welche nur gelegentlich, wie z. B. in den in Zürich gehaltenen Vorlesungen, wo De Sanctis neben Fr. T. Vischer wirkte, knapp und anschaulich auseinandergesetzt wurden. Der geniale Forscher scherte sich blutwenig um die Begriffe der Weltweisen; es war ihm mehr um Licht und um Leben, als um Worte zu tun. Die Fantasie galt ihm als Schöpferin der Kunst und der Poesie, als erste Macht des Ausdrucks im Menschen. Die wohltätige Göttin hat wohl alle heimgesucht; allen, Großen und Kleinen hat sie ihre Gaben erteilt: poetae nascuntur omnes („tutti pizzicano del poeta"), doch Wenigen ist es vergönnt, dem Fantastischen dauernde Form zu verleihen. Die Form ist der Schöpfung unmittelbar entsprungen; sie ist kein leeres Gewand, welches dazu bestimmt ist, irgend einen Inhalt äußerlich zu umhüllen; sie ist selbst Leben; sie bedeutet die Essenz der Kunst: „Wollt ihr in der Vorhalle der Kunst eine Statue setzen, so braucht ihr keine andere als die Form; von ihr sei jeder Anfang." Der wahre Dichter arbeitet unbewußt; er sieht die Form, nicht den darin verborgenen, herauszuklügenden Begriff. Eine ursprünglich angenommene Trennung von Einbildungskraft und Fantasie hat De Sanctis später fallen gelassen; mit seinem eingeborenen Widerwillen gegen Metaphysik und Metaphysiker wollte er auch nie die Fantasie in einer mystischen Eigenschaft der transcendentalen Apperception erblicken; die ästhetische Welt bedeutet ihm nicht Schein, sondern Substanz; sie ist das Lebendige. Wo er konnte, trat De Sanctis für unbedingte Unabhängigkeit der Kunst ein, für vollkommene Trennung der ästhetischen Welt von der moralischen.

In Benedetto Croce, dessen vielseitige Tätigkeit, dessen Geist und Scharfsinn alle bewundern, fand dieses ästhetische Glaubensbekenntnis, „disceso per li rami", den eifrigsten Apostel. Der lebendige Gedanke, der sich an lebendige Menschen richtet, die bereit sind, ihn zu verarbeiten und fortzusetzen, wie Croce von De Sanctis' Lehre rühmend sagt, wurde tatsächlich von dem jungen Forscher, welcher die geschichtliche Entwicklung der Philosophie und Ästhetik in allen Kulturvölkern, in Deutschland zumal, wie kein zweiter in Italien beherrscht, und den mächtig erfrischenden Hauch der Philosophie Kants in seinem Innern fühlt, wieder aufgenommen. Mit einer noch gesteigerten Abscheu vor jeder Metaphysik, mit folgerichtiger Strenge im Ordnen und Sichten seiner Gedanken, mit einer entschiedenen Neigung zur philosophischen Spekulation, die uns an den Tiefsinn seines Onkels Silvio Spaventa mahnt, und welche sein mit allzu lebhafter Fantasie begabter Meister nicht besitzen konnte, gelang es ihm, die losen Splitter zu einem fest zusammenhängenden System zu vereinigen. Eine wesentlich neue Ästhetik hat er somit nicht schaffen können und auch nicht schaffen wollen; die Ansichten seiner Lieblinge hat er aber mit eigenem Wissen und Denken erweitert und vertieft; seine mutig vorgenommene Ausarbeitung ist zur originellen Schöpfung geworden. Die ihm von Vico und De Sanctis gegebenen Winke gediehen zu einer mit fester Logik

[1]) Vergl. Karl Vossler über de Sanctis Schopenhauerkritik, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte II, 264. (D. Red.)

entwickelten, abgeschlossenen, selbständigen Theorie: die Theorie einer absoluten, untrennbaren Einheit der inneren Tätigkeit, der vollständigen Durchdringung des ästhetischen Akts mit dem Ausdruck. Ästhetik ist die Wissenschaft des Ausdrucks. Sie soll die erste Stufe der Geistestätigkeit im Menschen erklären und ergründen.

Wiewohl Croce alle mehr oder weniger willkürlichen Abgrenzungen und Einteilungen des psychischen Erkennens als unzulässig verwirft, ist er doch selbst emsig bemüht, in einer und derselben Tätigkeit des Geistes Stufen und Unterstufen deutlich zu sondern, genetisch zu ordnen und zu unterordnen. Eine theoretische Anfangstätigkeit wird einer praktischen gegenübergestellt. Die erste Tätigkeit ihrerseits umfaßt die gänzlich autonome, selbstschaffende Intuition, d. h. den Ausdruck des einzelnen, individuellen und das darauffolgende logische Erkennen: die Begriffsbildung, die Wahrnehmung des Universellen. Wo das intuitive Erkennen aufhört und das intellektuelle beginnt, wird man wohl schwerlich bestimmen können, genug, wenn wir wissen, daß ohne Intuition die zweite Abstufung der theoretischen Tätigkeit nicht denkbar ist. Und wo die erste Tätigkeit ganz und gar für sich selbst besteht, sich selbst Genüge leistet, hat die Arbeit der Fantasie mit der Arbeit des Verstandes nichts gemein, so fußt die logische Erkenntnis unvermeidlich auf der Intuition; sie ist von ihr notwendig abgeleitet. Durch die vernachlässigte Trennung der zwei so verschiedenen Stufen der Geistestätigkeit, durch das ewige Übertragen der Welt der Begriffe und der Logik in die Welt der reinen Fantasie, sind nach Croces Meinung die meisten Mißverständnisse und Irrungen in der Ästhetik entstanden. Mit der Ästhetik selbst hat die praktische Geistestätigkeit, die sich ihrerseits in eine nützlich-ökonomische (zweckmäßige) und in eine ethisch-moralische gliedert, nichts zu tun, aber auch bei dieser, wie bei der theoretischen ist ein ähnliches Unabhängigkeitsverhältnis wahrzunehmen, überdies erscheint sie selbst von dem Wesen der vorhergehenden bedingt. So können wir uns wohl Begriff ohne Willen, Willen ohne Moral, aber nicht das Umgekehrte vorstellen.

Auf diese philosophische Grundlage, welche Croce für unerschütterlich erachtet, stützt sich sowohl der theoretische, wie auch der geschichtliche Teil der mutig und tapfer, mit ungemeiner Klarheit und Schärfe, vorgetragenen Ästhetik als Ausdruckswissenschaft. Die Kunst hat mit der Logik nichts gemeinsam; sie ist reine Intuition, innere Geistestätigkeit, welche die Materie formt und die Seele von der Passivität des Gefühls befreit, dem sie Ausdruck verleiht. Bloße Eindrücke, welche vom intuitiven Erkennen nicht belebt werden, bleiben träge, außerhalb des Gebietes der Kunst. Die Intuition, worin noch keine Gedanken gesponnen, kein vernünftiges Grübeln sich zeigt, ist Lebensanfang und stempelt uns zu Individuen.

Diese vollkommene Trennung der Welt der schaffenden Fantasie von der Verstandeswelt will mir nicht leicht einleuchten. Ist denn ein so unermeßlicher Abgrund zwischen der ersten und der unmittelbar darauffolgenden Stufe der unteilbaren Geistestätigkeit wirklich denkbar und soll wirklich die Stärke unserer Intuition von unserem Denken nicht im geringsten abhängig sein! Croce sagt ja selbst (S. 12): Unsere „piccole espressioni . . . si fanno

via via maggiori e più ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in dati momenti". Eine immer wachsende geistige Konzentration, jede Sammlung überhaupt setzt einen uns aufgelegten Zwang, eine Überwindung passiver Trägheit notwendig voraus. Greift hier nicht die Welt des Willens in die freie, unabhängige Welt der Intuition ein? Wohl erkennen wir, daß „poeta nascitur" und weder Erlernen noch Übung den Künstler zu schaffen vermag; die Natur und die Kraft der schaffenden Fantasie muß jedoch, so wenigstens will mir dünken, nicht in jedem Alter des Menschen, nicht nach allen Eindrücken, Beobachtungen und Erfahrungen, nach allen inneren und äußeren Erlebnissen überhaupt, die Gleiche bleiben. Dürfen wir ein Gewöhnen und Anpassen unserer Eindrücke durch die Übung der Sinne ohne weiteres annehmen, so können wir vielleicht auch von einem Werden und Wachsen, von einem Steigern, beziehungsweise von einem Abnehmen der intuirenden Kraft und selbst von einer gewissen Beeinflussung der gewählten und mehr oder minder geübten Mittel zur Veranschaulichung der Kunst auf die innere Gestaltungsmacht reden.

Intuieren, d. h. schöpfen, bilden, Ausdruck verleihen, ist allen, Großen und Kleinen, gemeinsam; es ist nicht Gabe von wenigen Auserwählten. Die Kunst fragt nicht nach der Art der Intuition, sondern nach ihrer Kraft und Stärke, welche allein den genialen Menschen von dem gewöhnlichen unterscheidet. Denn eine flüchtige Skizze, selbst ein Wort sind, so gut wie Beethovens neunte Symphonie, oder Goethes Faust, Kunsterzeugnisse; sie sind es nur nicht in dem Maße, wie diese. Der belebende Geist, der unzertrennliche, gibt jedem Kunstwerke seine Einheit. Die weitere Theorie entwickelt Croce logisch aus diesem Kernpunkt und schwindet dieser aus dem spekulativen Denken des Ästhetikers, leuchtet ihm die Intuition, die einzige, wahre Seele der Kunst, des sogenannten Schönen als Leitstern nicht entgegen, so gerät er, nach Croces inniger Überzeugung, auf Irrwege.

Die so aufgefaßte Geistestätigkeit, die Identifizierung der Kunst mit dem Ausdruck führt notwendig zur Auffassung von der Form als Belebung, nicht als äußeres Gewand des Inhaltes. Ein Inhalt setzt die ihm als Mittel zur ästhetischen Wahrnehmung erforderliche Form voraus; er bliebe sonst bloße Materie ohne Geisteshauch. Die Form als etwas in der Kunst Gesondertes, für sich Stehendes, das für sich allein Wert hätte, oder das man bald da, bald dort unbekümmert um den gewählten Inhalt verwenden kann, ist eine Schimäre der Rethoriker.[1]) Zu einem Inhalt soll nur eine Form, nur eine Lebensrichtung, nur eine bestimmte Ausdruckstätigkeit passen. Alle Eindrücke schlummern träge und einer ästhetischen Verwendung unfähig, ohne das Elaborat des Geistes, welches sich in der Form äußert und passive Gefühle zu aktiven umwandelt, die Schöpfung ins Werk setzt. Die Form, weit entfernt, nur äußere, mehr oder minder vollkommene Technik zu bedeuten,

[1]) Wiewohl von anderen Grundsätzen geleitet und dem Kantischen Formalismus vollkommen abgeneigt, gelangt auch T. Ziegler in seinem beachtenswerten Buch: Das Gefühl. Eine psychologische Untersuchung, Stuttgart 1893, zu einer Schätzung der Form, die nicht allein von außen, sondern auch von innen, nicht losgelöst von dem Inhalte, dessen Leben selbst sie ist, aufgefaßt werden muß, also ganz und gar im Sinne Croces und seiner Vorbilder.

deckt sich, kraft ihres Innenlebens, mit der Kunst selbst. Wollt ihr an dem Kunstwerk Kritik ausüben, so seid Richter der Form, nicht des Inhaltes, denn jeder Inhalt hat seine volle Berechtigung in der Kunst; gelingt sein Ausdruck, dann kommt das Kunstwerk zustande.

Und was anders ist denn das Schöne, das man auf Himmel, auf Erden, in der Seele, in den Sinnen sucht, das alle erdenklichen Begriffe aus unserem Gehirn gepreßt hat, was anders als der Ausdruck selbst? Es gibt wohl keine für die Kunst verderblichere, vernichtendere Theorie, sagte Croces geniales Vorbild De Sanctis, als dieses ewige Ausschreien, daß das Schöne die Offenbarung, das Kleid, das Licht des Wahren oder der Idee bedeutet. Ist das Schöne Ausdruck, Tätigkeit des Geistes, so kann es unmöglich von unserem rein physischen Gefallen bedingt sein, auch hängt es nicht mit der äußeren Erscheinung, sondern mit der inneren Form zusammen. Der ästhetische Akt soll nämlich, wie Croce einschärfen will, mit der Verarbeitung der Eindrücke zu Ausdruck, mit der Entstehung des fertigen Bildes in unserem Innern, welches noch keine Veräußerung erfahren, vollkommen abgeschlossen sein. Mir selber entgeht, ich gestehe es, diese vollendete geistige Schöpfung im Urzustande, und wie man für sie Gesetze finden kann, wie es eigentlich in der Aufgabe der Ästhetik, der Wissenschaft des Ausdrucks liegt, ist mir immer noch unbegreiflich. Das feste Gefüge dieser Theorie des Schönen ist jedoch ohne diese Voraussetzung nicht denkbar. Was in das Gebiet der Technik fällt, muß aus dem Gebiete der Ästhetik geschieden sein. Schön ist Form, schön ist die ungehinderte Entwicklung unserer inneren Tätigkeit. Das Häßliche ist dagegen mißglückter, nicht erfolgter Ausdruck; die von der Form nicht belebten passiven Eindrücke werden wir niemals schön nennen. Komparative und Superlative des Schönen sind übliche Frasen, welche in der wissenschaftlichen Ästhetik keinen Wert beanspruchen können. Erbarmungslos werden dann alle übrigen Theorien des Schönen und Unschönen, welche das rein Physisch-Organische mit dem rein Geistigen verwechseln, der Vernichtung preisgegeben. So die von einigen modernen Ästhetikern noch vertretene Theorie des Schönen als Spiel, als Entladung überschüssiger Energie, so auch der Hädonismus, welcher das Schöne von dem Gefallen und Vergnügen, das Häßliche von dem Mißfallen und Schmerzen herleitet, uneingedenk, daß das empfundene, physische Lust- oder Leidgefühl, nur eine Begleiterscheinung der geistigen erfolgten oder nicht erfolgten inneren Tätigkeit, also bloß ein Surrogat des wirklich ästhetischen Phänomens bedeutet, so die auf dem gleichen Irrtum wurzelnde Lehre des Sympatischen.

Von einer physischen Erscheinung kann wohl Anregung zum geistigen Schöpfen, Bilden, Ausdruckverleihen kommen; wir werden darum nicht das Schöne im Physischen suchen. Und wenn die Kunstdogmatiker vor und nach der Renaissance unermüdlich die Nachahmung der Natur als Zweck der Kunst, als Ziel des Schönen empfahlen, so ordneten sie die Ästhetik unwillkürlich unter die Physiologie; das rein Physiologische erschien ihnen als das Ästhetische. Wir werden auch heute, wo so viele begeisterte Hymnen auf die freie Natur aus freier Brust entquellen, gewiß nicht verzichten, von den Schönheiten der Göttin Natur zu reden und zu träumen. Croce findet aber, mit anderen

Ästhetikern, die nicht zu seinen Lieblingen gehören, das Schöne in der Natur nicht etwa in dem äußerlichen Schein der uns umgebenden Dinge, sondern in unserer eigenen Beseelung der Natur, in dem, was wir selber durch unsere künstlerische Betrachtung, von unserem eigenen Geist hineinlegen. Croce hätte freilich die „Einfühlung", die nicht erst durch Robert Vischer ihren Taufschein erhielt, wie die Geschichte der Ästhetik besagt (S. 431), anders genannt; im Grunde ist die Einfühlung selbst eine Folge der auf Grundlage der Intuition entwickelten Theorie des Schönen.[1])

Im Augenblicke, wo die Kunst das Innere, den Sitz des Schöpfungsaktes verläßt, um sich in Kunstwerken zu veräußern und zu veranschaulichen, tritt sie von ihrer ursprünglichen Geistestätigkeit in die praktische über und unterliegt der üblichen Technik. Nur die veräußerlichte Kunst freilich erscheint uns faßlich und wiewohl ein jeder in seinem Innern sein eigenes Stück Kunst trägt und sein Quantum ästhetische Form intuitiv verarbeitet, so würde sich doch diese Herrlichkeit in uns verflüchtigen, griffen wir nicht nach den Mitteln, um sie irgendwie zu veräußern und würden wir nicht das wohltätige, fördernde Gedächtnis zu Hilfe nehmen. Die Ästhetik richtet ihr Augenmerk bloß auf das Innere. Man erniedrigt die Kunst, man verkennt ihr wahres Wesen, will man den unabhängigen individuellen, inneren Ausdruck von einer äußeren Technik abhängen lassen. „Das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk", sagte bereits Schleiermacher in seinen „Vorlesungen über Ästhetik".

Wer aber wird die „Worte" im Menscheninnern im Augenblick der Kunstschöpfung enträtseln können, wenn wir sie uns als durchaus anderer Natur als unsere mit den Sinnen wahrnehmbaren äußeren Zeichen, als noch unausgeführte, und doch gänzlich bestimmte, geschaffene Werke, wirkliche Linien, wirkliche Farben und Töne, vorzustellen haben? Wie will Croce das Kunstwerk im Menscheninnern irgendwie entdecken und verfolgen? Man trenne die Technik, das Äußere, rein Mechanische von der wirklich schöpfenden Tätigkeit, dem Innern, dem Geist; die geistige Welt hat mit der psychischen und physischen nichts zu schaffen; wohl ist diese von jener hergeleitet. Unerschütterlich tritt der neapolitanische Gelehrte und Nachfolger Vicos für die mir leider nicht faßlichen Rechte des autonomen Geistes ein; er verwirft, seinen Grundsätzen gemäß, die Associationstheorie in der Ästhetik, welche im ästhetischen Akt, den beigemischten, rein physischen gleichzeitig erblicken will; die physische Ästhetik findet so wenig wie die Lehre des Naturschönen Berechtigung.

Man erwartet, daß Croce, als Vertreter einer wirklich idealistischen Philosophie, welche im Sensualismus und Materialismus eine Erniedrigung der Menschennatur, die beklagenswerte Abirrung unseres Denkvermögens findet, sich den Ansichten der Mystiker und Metaphysiker nähert und Keime des Göttlichen und Übernatürlichen im Geiste, welcher die Kunst schafft, anerkennt; sein ästhetisches Glaubensbekenntnis rettet sich jedoch aus dem

[1]) „Der Inhalt einer Landschaft ist unser eigenes Wesen, aber getaucht in das unbekannte Wesen der Natur." R. Vischer, Über ästhetische Naturbetrachtung in der Deutschen Rundschau 1893 (76).

Gebiete des Übermenschlichen und Transcendentalen; die Mystiker haben nach seiner Überzeugung mehr Unheil im Gebiete der Ästhetik angerichtet, als selbst die Intellektualisten, Sensualisten und Moralisten. Auf die Schöpfung des Menschengeistes und die unmittelbare, ganz unabhängige, ganz individualistische Hervorbringung des Schönen haben Gott und Himmel und Sterne keine Wirkung auszuüben. Ein wohlbegründetes Verwerfen und Verneinen aller metaphysischen Glaubensbekenntnisse finde ich jedoch in dieser, trotz der Annahme eines ewig reellen, selbsttätigen Geistes, so metaphysisch angehauchten Ästethik mit bestem Willen nicht. Verfälscher der wahren Kunst nennt Croce alle Metaphysiker und nie genug kann er uns mahnen, in allen inneren Forschungen auf irdischem Boden zu bleiben, welcher für die wissenschaftliche Entwicklung der Ästhetik noch günstiger sich erweist „che non le *stelle* del misticismo e le *stalle* del positivismo e sensualismo" (S. 446). Wir möchten ihm gerne beipflichten, wüßten wir nur seinen angenommenen, bereits fertigen, bereits tätigen, schaffenden Geist, wovon der Ausdruck sowie das Kunstwerk abhängt, irgendwie zu fassen und zu ergründen. Soll sich die Ästhetik bloß mit der Schöpfung des Innern, nicht mit der Veräußerung der Kunst beschäftigen, welch Wunder, wenn wir sehnsüchtig nach dem Wesen dieses allmächtigen Geistes fragen? Welches Forschergewissen wird sich bloß mit der Erkenntnis einer geistigen Form und ausdruckgebenden Kraft als einer bequemen Voraussetzung seines philosophischen Systems zufrieden geben, um dann ruhig und besonnen auf irdischer Grundlage seine Gedankenwelt weiter zu bauen? Das unfaßbare muß hier gewaltsam faßbar gemacht werden. Ein Stück unergründlicher Welt wird in die Welt unserer Erkenntnis geschleppt. Der Ästhetiker aber muß das Transcendentale stets verneinen; er muß jene noch im dunklen Chaos gehüllte Welt, welche der Erzeugung der Kunst vorangeht, als aus seinem Forschungsgebiet ausgeschlossen betrachten.[1])

Halten wir an der von Croce angenommenen, strengen Scheidung der verschiedenen Stufen einer und derselben Geistestätigkeit fest, betrachtet man das Ergebnis der Intuition, welches das Phänomenon schafft als Grundlage für die darauffolgende logische Gedankenarbeit, welche das Noumenon erzeugt, so ergibt sich der wesentliche Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft von selbst. Wohl bedeuten sie Momente einer einzigen Tätigkeit, doch geht die eine aus unserer reinen individuellen Erkenntnis, die andere aus der Abstraktion und Begriffsbildung hervor. Die Kunst, das Individuelle, leitet zur Wissenschaft, zum Allgemeinen, welches das intuitive

---

[1]) Sollen wir uns aber von der in jüngster Zeit wieder ans Licht gebrachten idealistischen Metaphysik bedeutende Früchte für die Wissenschaft erwarten? Ich wage es kaum zu bejahen. In seiner vor zwanzig Jahren gehaltenen Antrittsrede: Über die Möglichkeit der Methaphysik, Hamburg, Leipzig 1884, sagt J. Volkelt, die übliche Funktion der Metaphysik für seine Zwecke etwas verändernd (S. 26): „Wenn das Geschäft der empirischen Wissenschaften darin besteht, auf Schritt und Tritt über die Erfahrungstatsachen hinauszugehen, so ist es verkehrt, wenn sie die Methaphysik durch den Einwurf zu vernichten meinen, daß diese das Gebiet jenseits der Erfahrung erkennen wolle. Die Metaphysik erstrebt prinzipiell dasselbe wie die empirischen Wissenschaften: sie will die Erfahrung durch logisch gefordertes Hinzu- und Hineindenken unerfahrbarer Faktoren verständlich machen."

Erkennen voraussetzen muß, nicht diese zu jener, nicht das Abstrakte zum Konkreten. Es wäre hier müßig zu erklären, weshalb Croce seinen auch in einem besonderen Buch wiederholt geäußerten Ansichten zufolge, die Geschichte zur Kunst, nicht zur Wissenschaft rechnet, die sogenannte Idealgeschichte als ein Fantom hinstellt, die Naturwissenschaften und die Matematik als gemischte Formen unserer Erkenntnis betrachtet. Wo wir bereits Begriffen, dem Wesen der Phänomene begegnen, finden wir uns schon über die erste Stufe der Tätigkeit hinaus; die Kunst ist verlassen, wir sind in die philosophische, abstrakte Gedankenwelt versetzt. Wie De Sanctis will Croce das rein künstlerische von jeder „astruseria filosofica" befreit wissen; gleich ihm betrachtet er die Allegorie, womit Dichter und Künstler ihre Schöpfungen gleichsam als Verstärkung der Idee schmücken, als frostiges Beiwerk, welches das Innenwesen der Kunst nicht berührt und folglich nicht wiederzugeben vermag. Der Fantasie des schaffenden Künstlers drängen sich keine abstrakten Begriffe, sondern bloß konkrete Intuitionen auf. Die Allegorie ist lästiger Prunk an Wissen und selbst der alles belebende Dante vermag seinen Abstraktionen nur dann Leben zu verleihen, wenn er mit seiner eigenen Welt von Gefühlen und Empfindungen die Welt der Begriffe verdrängt. Die herrliche Canzone: „Tre donne intorno al cor mi son venute" erreicht ihren Höhepunkt dort, wo der Dichter „den Schleier der Allegorie zerreißt, sich selber zu seinen Göttinnen gesellt, um trotzend ihre Verbannung mit ihnen zu teilen" (De Sanctis). Man rühmt das Symbolische als höchste Offenbarung der Kunst; besser täte man, um ja nicht in den kunstwidrigen Intellektualismus zu verfallen, das Symbol als gleichbedeutend mit der Kunst, oder von der künstlerischen Schöpfung unzertrennlich aufzufassen.

Was die Logik an fremdem Gebiet sich angeeignet, mußte von Croce mit ihren Waffen selbst für die Kunst zurück erobert werden. Alle von den Intellektualisten aufgestellten Theorien des Schönen haben die Usurpationen der Logik begünstigt. Man machte die Kunst von dem Wahrscheinlichen, von dem Möglichen abhängich. Man suchte in ihrem rein individuellen Wesen die Darstellung des Physischen. Achilles, sagte bereits De Sanctis, ist in der Kunst „Achilles" und nicht die Kraft oder irgend welche Abstraktion. Man ersann und vermehrte allmählich die rethorischen Kategorien; das Schöne wurde mit dem Metaphorischen identifiziert; der innere Ausdruck sollte sich dem äußeren Kleide anpassen, sich bei seiner Offenbarung mit diesen oder jenen Schmuckdingen versehen; das lebendige Wort, welches dem Ausdruck selbst als immanent anhaftet, sollte, je nach der Laune und dem Verstande der Gesetzgeber in Sprache und Stil, durch andere, gewählte, schicklichere ersetzt werden. Man disziplinierte die Ausdrucksformen und stellte Wegweiser, hohe Leuchten, um zum gelungenen Ausdruck unfehlbar zu gelangen und arbeitslustige, strebsame Arme an Geist nicht aus dem Reiche des Schönen auszuschließen. Über Regeln und ästhetische Formen stritt man in alten und neuen Zeiten endlos und noch immer gedeiht die unverwüstliche Nachkommenschaft rhetorischer Renaissancepoetiken.

Nach Croce soll die Lehre von den Kunstgattungen, womit Unzählige sich die freie Lust zum Schaffen verdarben, gänzlich aus dem

Gebiete der Wissenschaft des Schönen verschwinden. Kunstgattungen sind willkürlich angenommene Begriffe, welche auf die Legislation der Kunst keine Berechtigung haben, weil die Kunst eben nicht im Abstrakten wurzelt, weil das Individuelle nicht verallgemeinert werden kann. Haben wir einmal aus der Kunst, aus unserem intuitiven Erkennen ein Stück Verstandesarbeit abgeleitet, dann dürfen wir auf diese letzte Tätigkeit, nicht aber auf die Kunst selbst, den Maßstab unserer gewiß nicht unnützlichen Einteilungen, Gliederungen und Sonderungen anwenden. Denn Kunst ist die Unabhängigkeit selber. Nun habe ich in meiner freilich nicht sehr tätigen Praxis als Kritiker wiederholt auf das Unzulängliche, oft Geistesbannende der aus äußerlichen, nicht aus inneren Gründen angenommenen Lehre der Kunstgattungen aufmerksam machen wollen und die von Brunetière so eifrig und hartnäckig verkündete „évolution des genres“ eine irreführende Gehirndogmatik genannt; eine Geistesevolution wäre eher, aber auch, meiner Ansicht nach, nicht mit voller Berechtigung anzunehmen. Croce scheint jedoch in dem Ausscheiden jeder, auch der geringsten intellectualistischen Tätigkeit aus dem Gebiete der Kunstlehre viel zu weit zu gehen. Das begriffliche Ergründen, folglich das Ordnen, das Wählen, das Scheiden und Verknüpfen ist ja Sache des Ästhetikers, der im Grunde ein Logiker ist oder sein muß, und wie Croce, der Klarheit und Übersichtlichkeit halber sein Buch, seine Wissenschaft des Ausdrucks, die Arbeit philosophischer Abstraktion in Kapiteln und Paragraphen einteilt, so könnten wohl die empirischen Einteilungen, welche die Arbeit der Logik irgendwie erleichtern, der Ästhetik selbst zu Nutze kommen. Oder soll denn wirklich der Ästhetiker der Zukunft in seiner asketischen Betrachtung der Welt des Innern, sich der äußeren Welt entsagungsvoll entziehen, um das Entstehen, das fertige Schaffen des inneren Bildes, die menschliche Macht des Ausdrucks in ihrer Ursprungstätigkeit zu verfolgen? Wird ihm das Unzulängliche seiner Erkenntniskraft nicht allzubald zur Qual und Pein? Wird er nicht Schatten sehen, wo er Licht erblicken soll?

So wie die Kunst keine Sondergattungen erkennt, spottet sie auch der selbst von genialen Denkern und ausübenden Künstlern bestimmten Kunstgrenzen. Wiederum bedeuten sie ein Einfallen des logischen Erkennens in das Gebiet des rein Intuitiven, die Teilung der unteilbaren Tätigkeit, die Vorbestimmung einer gewissen fertigen, künstlerischen Technik für die technik-lose Kunst. So ging auch Lessing in seiner, dem Grafen Caylus mit souveräner Überlegenheit gelieferten Schlacht, trotz der vielen im „Laokoon“ zerstreuten tiefen Gedanken irre. Daß Croce auch eine besondere Ästhetik des Tragischen, des Komischen, des Humors nicht zuläßt, war ja nach seinem eigenen wissenschaftlichen Standpunkt zu erwarten.[1]) Die Ästhetik soll nach ihm nicht die

[1]) Kein Schaden für manche recht komische Versuche, das Wesen des wirklich Komischen und des scheinbar Komischen, des Tragischen, des Erhabenen, ästhetisch-psychologisch zu ergründen. Das negative Verhalten der Kritik Croces wirkt, sofern es uns vor weiteren Aberrationen im Dienste der erträumten Ideale der Menschheit warnt (darunter sollen am allerwenigsten die ästhetischen Untersuchungen Lipps und Volkelts gemeint sein), woltuend und seelebefreiend. Ich las unlängst das Schriftchen L. Zieglers, Zur Metaphysik des Tragischen, Leipzig 1902, wo das Wesen des Tragischen als immanenter Willen, als immanente Teleologie gesucht (S. 85: „das immanente Schicksal spielt im Tragischen eine analoge Rolle

successiven, gemischten Vorfälle, welche Lust- und Schmerzgefühle hervorbringen, untersuchen. Sie hat sich bloß mit dem einfachen intuitiven Akt zu beschäftigen. Es wäre töricht, von einem wirklichen oder vermeintlichen Fortschritt in der Kunst zu sprechen, noch törichter erschiene es vielleicht Croce eine Ästhetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage zu bauen, wie in neuester Zeit etwa K. Lange tut, welcher unwillkürlich den darwinistischen Ästhetikern die Hand bietet.[1]) Unsere geschichtliche Betrachtungsweise allein soll von dem Glauben an einen Fortschritt geleitet sein, einen Fortschritt, welcher mit der in der Metaphysik wurzelnden, die gesetzlose künstlerische Tätigkeit hindernden Evolutionstheorie nichts gemein hat und sich mit dem Begriffe der menschlichen Tätigkeit selbst deckt, die Subjektivität des angenommenen Standpunktes mit der vollsten Objektivität der untersuchten Tatsachen harmonisch verbindet. Wenn aber Croce, nach dem Beispiele De Sanctis', bestimmte Epochen oder Zyklen in der Kunst- und Literaturgeschichte anerkennt, innerhalb welcher die wahre fortschrittliche Entwicklung mit dem Erreichen der definitiven Form sich vollzieht, die Lösung eines Zyklus mit dem fertigen Fortschritt und dem Beginnen eines neuen annimmt, und als Beispiel die mit Ariost zur endgültigen Form gelangten ritterliche Dichtung anführt (S. 137) (bedeutet denn der *Orlando Furioso* gegen die *Chanson de Roland*, das erste Glied der langen Kette, irgend welchen Fortschritt)? so scheint mir, daß der geniale Forscher die Coherenz seiner wacker verteidigten ästhetischen Grundsätze verläßt, sich selber zur Annahme des Beginnens und successiven Entwickelns einer Kunstgattung gezwungen fühlt.[2])

Den schönsten Gewinn aus der Ästhetik Croces zieht die Literaturgeschichte unzweifelhaft aus der ungemein klar und faßlich dargestellten, von eigener tiefer Erfahrung geleiteten, vom Geiste des größten Meisters

---

wie Gott in der Religion"), Maeterlinks Weisheit und Schicksal als Evangelium und die „spekulative Energie" der Germanen als die in der Untersuchung des Tragischen einzig fördernde gepriesen wird. Im Vorwort (S. VIII) erschallt denn auch mächtig die so gestimmte Posaune: „Erst wer den Zusammenhang des tragischen Problems mit dem religiösen und metaphysischen Bewußtsein von uns Germanen begriffen hat, erst wer hier nicht etwa nur eine ästhetische Kategorie, sondern vielmehr eine uns eigentümliche, überall zu erkennende Gesetzmäßigkeit unseres Denkens ahnt, darf hoffen, dem Tragischen gerecht zu werden. Was das Tragische sei wird mithin nur derjenige wissen, der unser eigenes Wesen verstanden hat, um jenes dann von selbst überall zu finden und als ein Lebensgesetz von mikrokosmischer Bedeutung zu erkennen."

[1]) K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901; im darwinistischen Sinne hatte Gastrow (1890) eine recht sonderbare Theorie des erblichen ästhetischen Gefühls entwickelt. Vgl. auch M. Burckhard, Ästhetik und Sozialwissenschaft, Stuttgart 1895 (darin der Aufsatz: „Die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte). [2]) Nach Abschluß dieser Zeilen finde ich eine ähnliche Kritik dieses Teils der Ästhetik Croces in der knappen Anzeige der Rass. bibl. d. letter. ital. XI. 5. – Unter den zahlreichen Rezensionen des ebenso gewagten als gründlichen Werkes Croces nenne ich hier nur die von G. Lombardo-Radice in der Rass. crit. d. letter. ital. VII, 126 ff., von G. Gentile im Giorn. stor. d. letter ital. XLI, 89 ff., von D. Garoglio in Il Marzocco VII, No. 45, von M. Pilo in der Nuova Antol. 1902, Oktober (wo die eigene Ästhetik Pilos eine überflüssige Selbstverherrlichung erfährt), von K. Vossler in der Beil. d. allgem. Zeit. 1902, No. 207 (B. Croces Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks), welcher mit folgenden Worten schließt: „Wenn je einer Nation, so liegt der deutschen die Pflicht ob, sich mit dem Werke bekannt zu machen, ihm gerecht zu werden. Eine deutsche Übersetzung, die auch die kristallene Klarheit des italienischen Originals nicht zu trüben sich bemühte, wäre darum die beste Antwort.

literarhistorischer Kritik Italiens beseelten Theorie des ästhetischen Urteils, welches die innere Wiedergabe des Kunstwerkes, die Rekonstruktion seiner Veräußerung erfordert. Ist der Kritiker nicht selbst künstlerisch begabt, vermag er nach den unumgänglichen, gewissenhaften historischen Untersuchungen aller jener äußeren Umstände und Faktoren, welche in einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Kulturrichtung das Entstehen des Kunstwerkes bedingen, die Materie selbst nicht geistig zu beleben und kann er die Intuition des Künstlers selbst nicht erfassen, dann wird er seiner hohen Aufgabe niemals gerecht werden. Der Kritiker muß als Schöpfer wirken, nicht als Zergliederer von Totengerippen. Die mechanische Arbeit des Sammelns, des Ordnens und Sichtens ist Vorstufe der Arbeit des nachschaffenden Geistes. So glauben sich mehrere schon im Besitze des schärfsten, unfehlbaren Instrumentes der Kritik, wenn sie, nach fleißigem Exerpieren von Büchern und Schriften, ohne eine Spur von eigenem Geist, womöglich auch ohne Kenntnis der Sprache, in welchem das von ihnen beurteilte literarische Kunstwerk sich äußert (man behilft sich mit bequemen Kompendien, Übersetzungen und Nachschlagebüchern) ihre literaturgeschichtlichen Studien, die sie vergleichend nennen, ganz fabriksmäßig verfertigen. Derlei Produkte könnten haufenweise, ohne den geringsten Verlust für die Wissenschaft und für die Kunst, ohne Nachteil für die so gepriesene moderne Bildung, die oft nur in Oberflächlichkeit entartet, den Flammen übergeben werden. Andere entwickeln einen gar erstaunlichen Sammeleifer, häufen Materialien, schütteln Titel aus den Ärmeln und glauben, ohne sich je um das Innenwesen der von ihnen eilig berührten Dinge zu kümmern, die wissenschaftliche Kritik zu erschöpfen. Besser immerhin diese Handwerker der Kritik, als einige „genialen“ Ästhetiker, welche über jede mühsame historische Untersuchung erhaben, mit abgedroschenen, hochtrabenden Frasen und dem leeren Wortschwall der überlieferten Rethorik über ein unverstandenes, unassimiliertes Kunstwerk urteilen und aburteilen. Die Kunstgeschichte verlangt einen Teil individueller Geistestätigkeit zu ihrer Wiederbelebung; sie erfordert einen Künstler mit starkem Intuitionsvermögen, welcher die Nebenarbeit des fleißigen Forschers nicht scheut, um sich in das historische Milieu des geschaffenen Werkes zurückzuversetzen. Daß wir dadurch nur eine annähernde Wiedergabe, ein neues Kunstwerk im neu zu belebenden Kunstwerke erzielen, liegt im Wesen der Kunst selbst und Croce hätte nicht ermangeln dürfen, diese Tatsache einzuschärfen. Könnte es uns je gelingen, unsere eigene Individualität über die Individualität eines anderen zu vergessen und zu verkennen? Hat Croce selbst nicht mehrmals betont, daß Kunst Intuition, die Intuition rein individuell aufzufassen sei und daß die Individualität folglich sich nicht wiederholt? (S. 137). Wie soll ein Kritiker trotz aller eindringenden Geistes- und Verstandesschärfe, selbst nach dem peinlichen Zurückverfolgen des von dem Dichter und Künstler eingeschlagenen Weges, von der Veräußerung des Kunstwerkes bis zu seiner Entstehung und Offenbarung im Geiste, wie soll er das Kunstwerk unfehlbar deuten, d. h. täuschend reproduzieren, wenn er die rein individuelle Intuition des schaffenden Menschen nicht zu seiner eigenen machen kann? Die theoretische Möglichkeit der Übersetzungen hat Croce auf das Entschiedenste

geleugnet; wer übersetzen will, muß eigentlich neu schöpfen; er muß seine Vorlage mit dem Stempel seines eigenen Geistes versehen; die Vorlage wird dadurch unwillkürlich entstellt. Soll es nun dem Kunstkritiker gelingen, was dem Übersetzer ewig versagt bleiben muß? Steht das Werk des ersteren zum Kunstwerk, welches reproduziert werden soll, nicht in einem ähnlichen Verhältnisse wie eine Übersetzung zum Original?

Ob der Nebentitel: Ästhetik als allgemeine Sprachwissenschaft zum besseren Verständnis der vorgebrachten Ansichten und zur Orientierung künftiger Linguisten dienen wird, möchte ich ernsthaft bezweifeln. Denn die Sprache darf ja wohl nicht als aus Reflexbewegungen oder aus associativen Vorstellungen hervorgegangen aufgefaßt werden, auch steht es unserem Ästhetiker vollkommen frei, die Sprache mit dem inneren Bilde, somit mit der Intuition, dem unteilbaren Ausdruck selbst zu identifizieren; die Linguistik, wofern sie nicht durch den neuen von Croce aufgestellten Taufschein ihr übliches Arbeitsfeld verliert, hat sich nicht ausschließlich mit der vexierten Frage des Ursprunges der Sprache zu beschäftigen; verliert sie sich in Grübeleien über die innere noch lautlose Sprache (Mendelssohns „Lieder ohne Worte" fallen mir dabei unwillkürlich ein), welche sich dann je nach der eingeschlagenen Technik in Worten, Linien, Farben oder Noten veräußern, so würde sie, gerade im Punkte, wo das Licht des Geistes am hellsten auflodern sieht, ihre Ohnmacht des Erkennens schmerzvoll empfinden. Außerhalb jenes Gebietes, wo sie sich nach Croce, welcher einen aus Giambattista Vico abgeleiteten Gedanken bis zur äußersten Konsequenz treibt, mit der Ästhetik wirklich berührt und welches dem experimentellen Forscher leider nichts bieten kann, bleiben ihr zum Glück andere ersprießlicheren und unserer engbegrenzten Erkenntnismacht zugänglicheren Gebiete übrig, das Physiologische z. B. – Croce will aber auch das bestreiten und meint (S. 150), daß in der Sprachwissenschaft, außerhalb der Ästhetik: „non può esservi ... se non la Filologia, la grammatica storica, la storia delle lingue che entra nel gruppo delle storie dell'arte e della letteratura". Von der eigenen philosophischen Anschauung geleitet, läßt sich Croce zu einer ganz willkürlichen Definition der Linguistik verführen, welche, wie mir scheint, ihren wohlgemeinten Zweck verfehlen wird; denn wenige werden gewiß ihr physiologisches und psychologisches Forschungsgebiet für das von Croce verlangte, rein ästhetische umtauschen und schließlich wird es allen sonderbar vorkommen, daß man die geistige Vorarbeit Beethovens, welche sich in der „Missa solemnis" unvergänglich einprägte, ein Stück Linguistik nennen muß.[1])

Diese so kühn entwickelte Wissenschaft des Ausdrucks wird gewiß auf manches Bedenken und Kopfschütteln seitens Andersgläubiger stoßen; aus der innigsten Überzeugung des begabten Verfassers ist sie aber gewiß geflossen. Rückhaltlos, ohne Zögern und Schwanken, wie eine Befreiung des Geistes mußte sie heraus, gleichgültig, ob sie unzählige Theorien und Systeme verletzte

[1]) Die im I. Teil der Völkerpsychologie geäußerten linguistischen Grundsätze Wundts verwirft Croce, welcher in Hermann Pauls Prinzipien die einzig richtige Deutung der rein geistigen Natur der Sprache findet, mit entschiedener Strenge. Wohl milder und gerechter urteilt Sutterlin, Das Wesen der sprachlichen Gebilde. Krit. Bemerk. zu W. Wundts Sprachpsychologie. Heidelberg 1902.

und zum Erschüttern brachte. Den bewegten, lebhaften Ausdruck der von Vico und De Sanctis eingeflößten, im eigenen Innern aber gänzlich neuerlebten Offenbarung, bewahrt sie von Anfang bis zu Ende. Wirklich ist sie, wie ein Kunstwerk selbst, von einem einzigen Grundgedanken geleitet. So klar und faßlich, mit so zwingender Anschaulichkeit, mit solcher Lebendigkeit und Frische schreibt wohl kein Philosoph, dem die Natur nicht zugleich die Gaben des Künstlers verliehen hat. Wie unlösbar der Gedanke an der Ausdrucksweise haftet, zeigt Croce selber, nicht theoretisch bloß, sondern auch praktisch am besten. „Le style n'est-il pas la pensée elle-même"? sagte einmal Alexandre Vinet in einer Äußerung über die „Martyres" Chateaubriands. Die bestrickende Form und die zwingende Logik, welche alle Faden der Gedanken fest zusammenknüpft, mahnen uns an Taine, welcher mit aller Entschlossenheit und Strenge, mit feinem, wunderbaren Kunstsinn, immer geistvoll und immer warm sein auf naturwissenschaftliche Grundlage gebautes System verficht, das Croce in der vorgenommenen Umschau alter und neuer ästhetischen Ansichten viel zu streng verurteilt. Für das mutige Wegräumen mancher überlieferten, geisteslähmenden und geisteserdrückenden Vorurteile, für das radikale Entwurzeln der parasitischen Pflanzen der Rethorik aus dem Felde der Ästhetik und die Verkündigung der unbedingten Unabhängigkeit der Kunst, für das begeisterte Eintreten der Rechte der schöpfenden Fantasie, werden wohl alle unserem ideal veranlagten Forscher dankbar sein müssen. Auch mögen wir aus seiner Wissenschaft des Schönen die Überzeugung gewinnen, daß das Schöne aus der weiten Erde niemals schwindet, daß ein jeder von uns, nach seiner natürlichen Begabung, kraft seiner eigenen Fantasie sein Stück Kunst hervorzubringen vermag, daß ein lebendiges Kunstwerk nicht durch Nachahmen und Nachaffen, sondern durch Selbstschaffen entsteht, daß der Geist, der menschliche (Croce will ja von einer Beimischung himmlischer Mächte in den irdischen nichts wissen), im stetigen Lauf der Zeiten keine Ruhepunkte kennt, denn der Geist, mahnt uns Croce, ist ja die Entwicklung, die Geschichte selbst.

Mit der kunstvollen Auffassung, der Verstandesschärfe und Verstandesklarheit, welche die gewonnene philosophische Anschauung fest und unerschütterlich behaupten läßt[1]) und vor allen Angriffen schützt, verbindet Croce ein bewunderungswürdiges Gedächtnis, ein erstaunliches Wissen, eine seltene Belesenheit, die sich besonders im historischen Teil seiner Ästhetik, den wir hier nur flüchtig und oberflächlich berühren können, bekundet. Die innige Fühlung mit den Denkern aller Zeiten und Völker könnte nirgends schöner als in der Geschichte der Ästhetik zu Tage treten. In allen, besonders in den in Deutschland seit Leibnitz ununterbrochen aufgebauten Systemen und Theorien, welche das ewig zu bestreitende Wesen des Schönen untersuchen, zeigt sich Croce völlig bewandert. Wohl wird der Spezialforscher diese oder jene Schrift auffinden, welche mit den angeführten und besprochenen

---

[1]) Wo immer sich die Gelegenheit darbietet, niemals wankelmütig, verteidigt Croce selbstbewußt und geistreich seine ästhetischen Ansichten in der von ihm jüngst gegründeten und vortrefflich geleiteten, zumeist eigene Aufsätze und Rezensionen enthaltende Zeitschrift La Critica, wovon zwei Hefte (Januar, März) bis jetzt erschienen.

Berücksichtigung verdiente; jede kleinliche Kritik muß jedoch vor dieser weit umfassenden, überaus gründlichen, von einem Grundgedanken geleiteten Leistung, welche zum Siege der eigenen fest eingewurzelten Ansichten führen will, verstummen. Eine kampflustige und kampfentschlossene Natur greift Croce auch die Ansichten der Allergrößten schonungslos an, wenn sie nicht zu der ihm vorschwebenden, verfochtenen Wahrheit führen. Es mußte eintreten, was Croce zu gunsten des allen wahren Historikern gemeinsamen Fortschrittskriteriums sagt (S. 136): „Per sfuggire all' ineluttabile necessità del prender partito lo storico dovrebbe diventare un eunuco, politico o scientifico; e la storia non è mestiere da eunuchi. Questi saran buoni tutt'al più a mettere insieme quei grossi volumi di non inutile erudizione, *elumbis atque fracta*, che si dice, non senza ragione, *fratesca*."

Wer auch nur einen Einblick in die allgemeinen Geschichten der Ästhetik von Zimmermann, Schasler, Hermann Lotze, E. v. Hartmann, Sommer gewonnen hat, die breit angelegte, aber vorzügliche, immer noch unentbehrliche „Historia de las ideas estéticas" des Menéndez y Pelayo (abgesehen von den Spanien gewidmeten Bänden, liefert sie vorläufig noch die beste Geschichte der ästhetischen Theorien Frankreichs)[1]) und andere Spezialwerke, Braitmaier, Krantz, Basch, Heinrich von Stein kennt,[2]) wird ein bedeutendes Abstechen zwischen diesen und Croces äußerst knapper und gedrungener Darstellung finden. Ein behagliches Auseinandersetzen ist nicht Sache des italienischen Forschers. Nirgends gönnt er sich eine Zerstreuung. Die eigne Theorie dient ihm als Richtschnur für die Ordnung und Einteilung des gewaltigen geschichtlichen Stoffes und die Beurteilung aller ästhetischen Ansichten von Plato und Aristoteles bis auf Richard Wagner, Nietzsche und noch Lebende. Oft konnte nur ein winziger Teil von der gesamten spekulativen Arbeit eines Philosophen in Betracht genommen werden, was freilich eine unvermeidliche Herabwürdigung der großen Verdienste, welche sich jener auf anderen Gebieten der Philosophie erworben haben mochte, mit sich führt. Die Sympatien und Antipatien De Sanctis' sind voll, und mit verstärktem Maßstabe womöglich, auf Croce übergegangen. Zur Zeit als De Sanctis am Züricher Polytechnikum tätig war, nannte er die „Ästhetik" seines Kollegen

---

[1]) Unvollendet liegt noch das schwungvoll geschriebene, nicht aber überall tiefgreifende Werk Saintsburys History of Criticism and literary Taste in Europe. II. Bd. Edinburgh, London 1902. [2]) In der Deutschen Rundschau, August 1892, S. 200—236, gibt W. Dilthey (Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe) einen kurzen Abriß der Entwicklungsgeschichte der Ästhetik seit der Renaissance und wagt, nach Hervorhebung der wirksamen Momente in der neueren Ästhetik (das schaffende Vermögen der Menschennatur — das Verhältnis dieses Vermögens zum naturschönen Objekt — das Verhältnis des Kunstwirkens zu den Bedingungen und Mitteln der Darstellung — der Zusammenhang der Kunstentwicklung mit dem Verlauf der Kultur und des geistigen Lebens), ohne dem schaffenden Vermögen des frei arbeitenden Künstlers hinderlich sein zu wollen, einige wohlgemeinte Ratschläge um das Kunstgewerbe der Zukunft auf richtige Bahnen zu leiten. — Einen sehr beachtenswerten Beitrag zur Geschichte der Ästhetik und der pseudoästhetischen Formen in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts, welcher in mehreren Punkten das bekannte Werk Braitmaiers ergänzt und berichtigt, liefert die postum erschienene Schrift F. Pomerzys, Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hamburg, Leipzig 1900 (VII. Bd. der Beitr. d. Ästh. von Lipps und Werner).

Fr. T. Vischer eine gar drollige Mißgeburt eines etwas verschrobenen Verstandes, eine Unästhetik. Noch schärfer als sein Meister, unvergleichlich derber als T. Ziegler, welcher in einem warmen Nachruf an Vischer (1893., vgl. auch den liebevollen Aufsatz Weltrichs in der „Allg. D. Biogr.") den „Hegelschen Schulton", in seinen ästhetischen Ansichten mißbilligte, geht Croce mit den ästhetischen und philosophischen Grundsätzen zu Gericht und verdammt sie als unnütze Leistungen eines „pesantissimo scolastico hegeliano" (S. 384). Ähnlich ist es Schopenhauer und Taine ergangen. Schleiermacher dagegen, welcher selbst als Ästhetiker mehr Anklang gefunden hat, als Croce anzunehmen scheint (331), ein Mystiker und Pantheist im Grunde der Seele, erfährt, gleich Herder und Wilhelm von Humboldt, eine liebe- und lichtvolle Kritik, welche gegen die rasche, selbst harte Abweisung der ästhetischen Lehren anderer Philosophen zu grell absticht. So mußte uns der Theologe und Erwecker der Gemüter, der Verfasser der „Glaubenslehre", als ein klarerer, tieferer und folgerichtigerer Denker erscheinen als jener Geistesgewaltige, welcher die Kritik der reinen und der praktischen Vernunft schuf und bahnbrechend für die ganze künftige philosophische Spekulation in allen Ländern und Völkern wurde.

Daß man trotz der unvollkommenen Würdigung der Ästhetik als Wissenschaft der reinen Intuition, trotz den auch im Giambattista Vico übrigens nicht fehlenden Schwankungen in der Definition des Schönen, welches nach Kant seinen Sitz im Gefühle hatte, doch in der Erkenntnis aller übrigen Grundprobleme der Menschheit den größten Tiefsinn, die allerschärfste und klarste Logik entwickeln kann, scheint Croce nicht zugeben zu wollen. Von den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" sagte Scherer bereits, daß sie den Philosophen fast ganz verleugneten und nur den kundigen Weltmann zeigten.[1]) Nun vollendet Croce, welcher durch Kantsche Waffen seinen eigenen Verstand geschärft, den Formalismus Kants in seine Ästhetik zum Teil herübergenommen hatte, auf Grundlage der „Kritik der Urteilskraft" und der „reinen Vernunft", die von V. Basch vorzüglich und streng genug geübte Kritik der ergebnisarmen, sich oft wiedersprechenden Gedanken Kants über das Schöne und die Kunst. Daß Kant durch die Annahme der Funktionen von Raum und Zeit in einer unvermeidlich transcendentalen Ästhetik sich willig und unwillig den Metaphysikern und selbst den Mystikern näherte, ist nicht zu leugnen; einen Vorwurf dürfen ihm seine Kritiker deshalb nicht machen. Gewissenhaft wie Croce ist, wird er eines Tages Hand ans Herz legen und in sich selbst, in seinem ästhetischen Evangelium, im unergründlichen Wesen des selbstschaffenden, nie und nimmer zu fassenden Geistes, gleichgültig ob menschlicher oder göttlicher Natur, im Wesen der aus der Intuition hervorgegangenen Form die Keime und mehr als die Keime einer idealistischen Metaphysik entdecken.

Daß der Ruhm des Erfinders der neuen Wissenschaft nicht Baumgarten, wie früher allgemein behauptet wurde, sondern G. B. Vico zukommt,

---

[1]) Vgl. auch die Dissert. O. Candreas, Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant, Straßburg 1894. – Über die auch von Hogarths Analysis of beauty beeinflußte ästhetische Anschauung Mendelssohns, vgl. L. Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik in Teutonia. Arb. z. germ. Philol. hrg. v. Uhl, Königsberg 1902.

mußte sich aus dem gründlichen Studium der „Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus", wovon Croce selbst, vor drei Jahren, einen sorgfältigen Neudruck lieferte (Neapel 1900) und aus einem ebenso gründlichen Vergleich mit der „Scienza Nuova" ergeben. Croce verleugnet nirgends das Bestreben, das verkannte spekulative Denken der Italiener zur richtigen Geltung zu bringen, ohne aber je der auch von Vico verhaßten „boria delle nazioni" zu huldigen. Auch die Identifizierung des Geschmacks mit dem Genie ist einem Italiener Francesco Montani (1705) zuzuschreiben, wie Croce in der „Rass. crit. d. letter. ital." VI. 121 ff. näher ausführte. Doch wo die innige Überzeugung Strenge verlangte, hat Croce seine Landesgenossen alter und neuer Zeiten keineswegs verschont; man möge z. B. seine Urteile über Rosmini, Gioberti und Manzoni mit den weitaus milderen vergleichen (besonders was Gioberti betrifft), welche ein gediegener Kenner der modernen italienischen Philosophie in einem wohlbekannten Aufsatz der „Jahresb. der Akad. d. Wissensch. in Wien" (B. 107, S. 605 ff.) fällte.

Wenn man kleinliche Kritik gegenüber einem großen, aus einem Guß entstandenen Werke ausüben und kleine Wünsche gegenüber dem reichlich Dargebotenen unbescheiden wagen wollte, so könnte man im geschichtlichen Teil der Ästhetik Croces die Heranziehung anderer, das Feld der Ästhetik nicht unmittelbar berührenden Schriften verlangen, wie die „Essays on the principles of morality and natural religion" Homes, welche mit den weit berühmteren „Elements of Criticism" ihre Wirkung auf die deutsche Ästhetik nicht ermangelten; man könnte auch ab und zu eher in den zerstreuten, zufällig fallengelassenen, nicht systematisch geordneten Anmerkungen einige Grundgedanken zur Ästhetik und Kunstwissenschaft, in spontaneren, ungezwungeneren Form auffinden, als in den Traktaten selbst; die Beiträge Leonardo's zur Ästhetik der Renaissance, wenn auch auf älterer Überlieferung beruhend, könnte man vielleicht wertvoller und origineller finden als die breit angelegten, oft wässerigen Traktate Leon Battista Albertis.[1] Einiges wäre noch mit Hilfe der in jüngster Zeit veröffentlichten Briefwechsel (Kant in den „Gesamm. Schrift. im Auftr. d. preuss. Akad. d. Wissensch." B. 10–12; Krause – hrg. v. Hohlfeld Wünsche, Leipzig 1902 u. s. w.) beizusteuern; Nietzsche könnte wohl auch nach den in der „Götzendämmerung" zerstreuten ästhetischen Ansichten beurteilt werden. Goethe, welcher, wiewohl kein Philosoph von Fach, seine aus der unmittelbaren Anschauung, aus der innigen Fühlung mit der Kunst hervorgegangenen Maximen und Reflexionen über das von ihm empfundene und wahrgenommene Schöne zur Belehrung und Beherzigung Aller spendete, verdiente vielleicht mehr als einen flüchtigen Hinweis auf den „Sammler".[2] Alle Richtungen und Strömungen der modernen

[1]) So hat die Kunstlehre außerhalb Italiens, in Spanien z. B., mehr aus Leonardo als aus seinen Vorgängern geschöpft. Vgl. den schönen Aufsatz von Menéndez y Pelayo, La estética de la pintura y la crítica pictórica en los tratadistas del Renacimiento (mit fast ausschließlicher Berücksichtigung der Spanier). Antrittsrede in der Acad. de bellas artes de S. Fernando. Madrid 1901, S. 21 ff.

[2]) Vgl. die geschickte Zusammenstellung W. Bodes, Goethes Ästhetik, Berlin 1901 (darin die Kapitel: Der Stoff, Die Form, Das Kritisieren u. s. w.) [Wie liebevoll Croce sich sonst mit Goethe beschäftigt hat, zeigt unter anderm sein hübsches Buch „Wolfango Goethe a

Ästhetik sind gewiß keinem in Italien so gründlich bekannt wie Croce. So gut wie die von pathologischen Ästhetikern vertretenen Theorien, wären auch: die darwinistische Ästhetik, welche für die Erblichkeit des ästhetischen Gefühls eintritt (Gastrow u. s. w.), die sogenannte algedonische Theorie (Marschall) als Gedankenaberrationen von unserem Forscher zurückgewiesen worden. Und nicht viel besser als der von Tolstoi lächerlich gemachten Ästhetik des „dotto Kralik" (S. 496, gemeint ist die „Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Ästhetik", Wien 1894, wo das Schöne krankhaft, nicht ohne religiösen Wahn in dem Guten und Erstrebungswerten gesucht wird) wäre es der auf biologische Normen aufgestellten Ästhetik Avenarius' („Kritik der reinen Erfahrung") und seines Schülers und Aufklärers Carstanjen, welch' letzterer den Empiriokritizismus mit der biomechanischen Begründung alles Erkennens und Handelns, eine „Neubegründung" der Ästhetik auf wissenschaftlicher Grundlage erstrebt, ergangen.[1])

Noch jung an Jahren kann Croce mit stolzem Selbstbewußtsein auf seine ungemein fruchtbare literarische Tätigkeit zurückblicken, welche in

---

Napoli, Anedotti e Ritratti, Neapel 1903, Luigi Pierro, Editore. D. Red.] – Der bekannte Ausspruch De Sanctis' im Saggio sul Petrarca: „Il tedesco ... ammassa tenebre, dal cui seno guizzano a quando a quando lampi vivissimi" u. s. w. erinnert an folgendes von Goethe (Gespr. mit Eckermann 18. Januar 1825): „Die Deutschen ... machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig ... denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre." Grillparzer sagte kurzweg (S. W. III, 231): „Die Ästhetik vor allem verpön ich, / Sie spielt ein gefährliches Spiel. / Die gute nützt sehr wenig, / Die schlechte schadet sehr viel." – Über die Ästhetik Schillers vgl. H. Gneisse, Schillers Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung, Berlin 1893; E. Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, München 1895. – Auf andere Spezialstudien (J. N. Filoz, Essai sur l'esthétique de Pascal – 1885; – E. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie, 1890 u. s. w.) brauchte Croce, um sein lebendiges Werk nicht in eine trockene Aufzählung zu verwandeln, keine Rücksicht zu nehmen. [1]) F. Carstanjen, Rich. Avenarius' biomechanische Grundlegung der neuen allgemeinen Erkenntnistheorie, München 1894, und sein ergänzender, auf dem kunsthist. Kongreß zu Köln gehaltenen Vortrag: Zur Neubegründung der Ästhetik, Nürnberg 1894. – Eine Bekräftigung der von Lipps vertretenen psychologisch-associationistischen Ästhetik, welche das künstlerisch Schöne im Sympathischen, in einer skalamäßigen „monarchischen Unterordnung" des Sinnlichen unter seinem ästhetischen Inhalt findet, lieferte Lipps unlängst in den Philosoph. Abhandl. dem Andenken R. Hayms gewidmet. Halle a. S. 1902, S. 365 ff. Von der Form der ästhetischen Apperception vgl. auch Lipps Schrift: Vom Fühlen, Wollen und Denken. Eine psychologische Skizze, 1902. – Unzugänglich waren Croce die Vorlesungen über Ästhetik Heinrichs von Stein, welche F. Poske leider nur als Torso in den Bayreuther Blättern XX mitteilen konnte. – Eine zum Teil verschiedene Auffassung der in der Einleitung der Ästhetik dargestellten Theorie des Spieles als innere Nachahmung hat Groß später in seinem Buche: Die Spiele der Tiere, Jena 1896, gegeben. – Groß' Der ästhetische Genuß (Gießen 1902), sowie Ribots Essai sur l'imagination créatice (deutsch übersetzt von W. Mecklenburg, Bonn 1902) konnte ich leider bis jetzt nicht lesen. Einen veralteten Standpunkt vertritt Lucien Bray, Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique, Paris 1902, wo an der Theorie des Spieles, den üblichen Einteilungen: sublime-joli-grandieux u. s. w. festgehalten wird. „Pour arriver à une solution au moins approchée (des Begriffes des Schönen nämlich: „extraordinairement complexe") c'est par le côté le plus simple et le plus accessible, chez les races inférieures et plus bas même, qu'il faut l'étudier ... Oubliant la psychologie humaine ... nous irons demander aux botanistes et aux zoologistes l'explication des beautés de tout genre." – Einen verwirrenden Druckfehler im Buche Croces möchte ich hier berichtigen: S. 434 Anm. 2 soll statt R. M. Wagner, R. M. Werner als Mitherausgeber der Beiträge der Ästhetik figurieren.

beneidenswerter Weise philosophischen Tiefsinn, umfassendes Wissen, Lebhaftigkeit des Geistes mit klarer, gründlicher historischer Forschung verbindet. Seine dem Andenken seiner Eltern gewidmete „Estetica" krönt in würdevoller Weise die lange Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen. Sie wird gewiß nicht überall Anklang finden und Andersdenkende nicht leicht bekehren; nichts ist übrigens Croce mehr zuwider als der belehrende Ton eines Dogmenpredigers. Den Dank aller, die sich nach einer freien Entwicklung der Geistestätigkeit, nach frisch pulsierendem Blut in der Kunst, nach einem Zuwachs des Innenlebens sehnen, verdient aber Croce gewiß. Auch sollte diese neue „Ästhetik" gerade in den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" Beachtung finden. Der literarischen Kritik, welche eine Schöpfung des Geistes, keine mechanische Flicker- und Kombinationsarbeit sein soll, gereicht sie nur zum Vorteil; sie mahnt mit Worten, die ich zur Beherzigung aller empfehle, daß ein Kunstwerk vor allem „mit sich selbst verglichen werden muß", weil es in sich, in seinem inneren Leben seine Schönheit trägt.

Innsbruck. Arturo Farinelli.

Grisebach, Eduard: Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke. In vier Bänden, herausgegeben mit textkritischen Anhängen und der Biographie des Dichters. Berlin, B. Behrs Verlag 1902. XVI, 483; 480; 429; LXIV, 526 S. 8°.

Wir leben in einer Zeit der Denkmäler, auch solcher von Papier und Druckerschwärze. Das hat seinen Wert und Unwert; denn, anstatt daß durch die Außenwirkungen der Zweck stärkerer Verinnerlichung erreicht wird, gibt man sich mit der Veräußerlichung um so öfter zufrieden, als mit den Würdigen gar viele Unwürdige geehrt werden. Gehört nun Christian Grabbe zu den Würdigen? Er gehört zu ihnen unbedingt. So viel man ihn teils überschätzte, teils unterschätzte, überhaupt falsch schätzte und sein Eigentümliches unverstanden ließ, in seinen Dichtungen weht des Genius Hauch nicht selten in einer Kraft und Frische, wie sie nur der Zauber voller Schönheit ausübt. Sucht man freilich Form im höchsten Sinne bei ihm, d. h. die reine Form, in der sich die Ganzheit eines Kunstwerkes ausdrückt, ist man trotzdem in Verlegenheit. So viel Großes bei ihm, um das ihn manche keineswegs geringen Dichter beneiden könnten, und doch kein einziges überragendes Kunstwerk! Ist Grabbe überhaupt ein großer Dramatiker? Das ist er nicht; denn dazu fehlt ihm das Wesentliche der dramatischen Kunst. Aus dem Inneren des Menschengemütes heraus läßt sie eine Handlung sich entspinnen und einen Helden im Konflikte mit der Außenwelt und sich selbst die vollste Betätigung seiner Seelenkräfte ablegen bis zu der durch ihn bewirkten Katastrofe oder einer durch ihn stark beeinflußten glücklichen Lösung oder sie zeigt auch, wie im Lustspiele, die Personen in ihrer liebenswürdig schwachen Menschheit verstrickt in schlimmen Wirrnissen, die der Zufall endlich wie ein Gott gnädig löst. Grabbes „Gothland", der teilweise

mit bestechend genialer Kraft als Stürmer wider alles Heilige, als Wütrich gegen die Menschheit und als in erbärmlichster Feigheit versinkender Verächter seiner selbst hingestellt ist, kann unmöglich als ein im Handeln sich kenntlich entwickelnder Charakter gelten: immer ärmer und planloser wird die Handlung, immer eintöniger der laut donnernde Grimm und die Zahn um Zahn vergeltende Grausamkeit; der Held selbst wird immer unwahrer und fratzenhafter. Eine aus den Fugen geratene große Natur ist es entschieden nicht, die nach barbarischen Metzeleien schließlich im Gähnen den Tod erleidet, und, wer aus dem Ringen mit der Welt zuletzt gar nichts rettet als Eigen der Seele, von dem glauben wir, daß er nie einen starken Seelenkern besaß. In „Marius und Sulla“ gibt es einzelne bedeutende Szenen; von einer Handlung, deren Furchen der Held als sich bewegender Mittelpunkt zieht, ist in diesem Fragment keine Rede. „Don Juan und Faust“ gibt eine gedankenvolle Gegenüberstellung des weltlich sinnlichen und des nach dem Transscendenten lechzenden Übermenschen; allein trotz aller Lebhaftigkeit und Gedankenwucht des Einzelnen vermißt man eine zusammengeschlossne und sich gipfelnde Handlung gänzlich. Zu echterer dramatischer Kunst hat sich Grabbe zweifellos in den beiden Hohenstaufendramen aufgeschwungen. In ihnen schließt sich die mit allem Farbenreichtum herrlicher Poesie erfreuende Handlung am festesten zur Einheit zusammen; doch täusche man sich nicht darüber, daß diese Einheit weit mehr durch den stofflichen Zusammenhang der Geschichtsereignisse, als durch ihre Entwicklung aus dem Inneren der Helden dargeboten wird, an welcher es in „Heinrich VI.“ noch mehr als in „Friedrich Barbarossa“ fehlt. Zwar sind die beiden Kaiser bei Grabbe nichts weniger als Schattengestalten, doch spiegelt sich ihre Kraft stets nur wider in ihrer Umwelt und dem durch sie Vollbrachten, anstatt daß wir unmittelbar vom Herde aus die Bewegungen ihres Inneren entspringen und in Kreuzung mit dem Gegenspiele sich zur Handlung verdichten sehen. Der Ruhm der Herrscher, die Zeitströmungen, das Waffengeklirr in Sieg und Niederlage sind dem Dichter, so charakteristische Worte er oft seine Helden sprechen läßt, doch die Hauptsache und nicht das innerste Leben dieser Helden selbst. Dabei zeigt sich auch in diesen Stücken eine Eigenschaft Grabbes, die durch sein ganzes Dichten sich hindurchzieht, das Schwelgen in Grausamkeiten. Dieser besondere Zug aber mit Kreuzigungen und Blendungen, die nicht etwa als Betätigungen einer schlimm verirrten Gemütsart auftreten, sondern zur Gewöhnlichkeit werden, als könne es gar nicht anders sein, drückt insbesondere diesen Hohenstaufendramen ein Gepräge auf, das die dem freien Mitempfinden sich öffnende Brust im Atmen beklemmt. Damit ist wohl ein Hauptpunkt berührt, der viele der deutschen Hohenstaufendramen um ihre Wirkung bringt. Die mittelalterlich-italienische Grausamkeit liegt wie ein Schatten über der dramatischen Handlung, die zu ihrer Entfaltung immer das Licht eines edlen Menschentums braucht. Wie hat solch ein Licht Shakespeare in seinen englischen Historien anzuzünden verstanden trotz Wildheit, Mord und Grausamkeit, die er genugsam aufrollt, die indes bei ihm stets als das, was sie sind, als ein Ungeheueres, nie als das natürlich Gewöhnliche erscheinen. Wenn

er einmal die Anstalten zu einer Blendung vorführt, so zeigt das Flehen mit der Schilderung von der Verletzbarkeit des Auges und das Ablassen vom Vorsatz nur desto ergreifender dessen Verruchtheit. „Napoleon“ sodann hat wieder viele geniale Züge, ist aber der ganzen Behandlung nach, die sich in der Ausbreitung einzelner Geschichtsbilder mit vielfach genrehafter Kleinmalerei gefällt, nichts weniger als ein echtes Drama. In „Hannibal“ und noch mehr in der „Hermannsschlacht“ sinkt die Gestaltungskraft des Dichters auffällig und die dichterische Schönheit ist nur noch in Spuren, kaum in ganzen Szenen zu suchen. Was Grabbe in seinen gelungensten Dichtungen eigentümlich auszeichnet, das ist die überaus rasche, oft hastige Vorüberführung epischer Geschichtsbilder, indem er dieselben durch einige charakteristische Gespräche, manchmal nur wenige hingeworfne, aber treffende Worte lebensvoll mit unvergänglicher Frische packte. Es ist eine Art, die weder als Drama noch als Epos vollwertig ist, da für den rechten epischen Genuß allzu sehr das farbenvolle Gewand der Dinge mangelt, und nur zum Schaden der Poesie würde ein solches Dichten allgemeiner Brauch werden. Gleichwohl hat das Grabbesche Genie in dieser ihm eigentümlichen Weise einiges sehr Große geschaffen. Daß Grabbe mit seiner häufig von ihm betonten Verachtung der Schaubühne dem Geiste des Dramas, wie er selbst es glaubte, näher gekommen sei, das ist ein Wahn, der nicht laut genug bekämpft werden kann. „Dieß bretterne Gerüste“, das die Größten, wie Shakespeare und Schiller, „nicht verschmähten“, bietet nicht durch seine rohe Stofflichkeit an sich, sondern durch seine mit dieser erhaltenen ideellen und stets wandelbaren Räumlichkeit dem Dichter die ruhende Unterlage, ohne welche er sich bei der Darstellung von Seelenzuständen unmöglich verweilen und vertiefen kann. Wenn der Flug der Zeit nicht da und dort im Raume genügende Dauer gewinnt, so ist es um den das Innenleben gestaltenden Geist des Dramas geschehen und, wenn Grabbe in einer und derselben Szene im Zickzack hin- und herfliegt und, wie Homer, nach Belieben an allen Ecken des von ihm geschilderten Schlachtfeldes sein will, so vernichtet er das Wesen des Dramas, das auf das Dauerhafte auch im Wechsel nie verzichten kann. Dem Drama hilft nicht die Zeichnung mit einzelnen treffenden Worten; es verlangt den Organismus von Handlungen, entwickelt durch Seelenorganismen. Es ist nur eine notwendige Folge und schwerlich zu bedauern, daß Grabbe bisher so wenig auf unseren Bühnen heimisch geworden, wie eine in Grisebachs Ausgabe aufgestellte Tabelle der Aufführungen zeigt. Zum Verständnis wahrer dramatischer Kunst werden seine Stücke das Publikum nicht erziehen. „Napoleon“ ist zwar am Berliner Bellealliancetheater in der Bearbeitung von Flüggen mehr als 70 Male wiederholt worden, doch wird die Wirkung auf diesem Volkstheater mit wohlfeilen Preisen hauptsächlich dem Stofflichen und dem bunten Allerlei von berühmten Geschichtshelden, Königen u. s. w. zuzuschreiben sein, das man sich da wie im Panoptikum gern anschaut. Kommen wir auf Grabbes Lustspiele, so wird man zwar Munterkeit und Witz beim Lesen gewiß nicht vermissen, doch würde dieser Ausgelassenheit wegen der heute unverständlichen Zeitbeziehungen auf die damalige Literatur auf dem Theater erheblicher Abbruch geschehen und das Fesselnde eigentlich

dramatischer Gestalten fehlt völlig. Das kurze „tragische Spiel" „Nannette und Maria" ist voll bezaubernder Frische und Anmut und der Untergang der unglücklich Liebenden mit der glücklich Liebenden ist von tiefer Tragik; es ist wohl das dramatisch Geschlossenste von Grabbe, und doch ist die Behandlung zu skizzenhaft, als daß eine starke Bühnenwirkung zu erwarten wäre. Immer und überall schuf der Dichter hauptsächlich für den Leser.

Schon Oskar Blumenthal hat mit seiner kritischen, leider an Druckfehlern reichen Ausgabe sich um Grabbe Verdienste erworben,[1]) nachdem die erste Gesamtausgabe mit weniger zureichenden Hilfsmitteln von Rudolf Gottschall veranstaltet war. (Leipzig 1870, Reclam.) Blumenthal wußte sich die Originalhandschriften der Dichtungen zu verschaffen und hat nach ihnen den vielfach verstümmelten und lückenhaften Text berichtigt, der nach Grabbes eigenem Wunsch von seinem Freunde und Verleger Kettembeil zurechtgestutzt war. Man darf es diesem nicht zu sehr verübeln, daß er kraft seiner Vollmacht manche Roheiten und Cynismen unterdrückte, die zum Grabbe, wie er nun einmal ist, freilich gehören, die aber jedes feinere Fühlen unfehlbar abstoßen und die höchstens das urwüchsige Genie, nicht den genialen Künstler verraten. Das Wesentlichste der Dichtungen enthielt schon Gottschalls seitdem in fünf Auflagen erschienene Stereotypausgabe. Blumenthal fügte bei den krausen Scherz „Der Cid", das originelle Gedicht „Barbarossa im Kyffhäuser", kleinere Prosaaufsätze und Theaterkritiken und 200 Briefe von und an Grabbe. Er hat für diese Ergänzungen, die meistens noch ungedruckt waren, den auf der fürstlichen Bibliothek zu Detmold befindlichen Nachlaß des Dichters, sowie Abschriften Wolfgang Müllers von Königswinter benutzt.

Die Ausgabe Grisebachs ist bei weitem reicher ausgestattet, auf starkem Papier mit großen Lettern gedruckt, in großem Oktavformat. Hinzugefügt sind hier das dramatische Fragment des Kosciuszko, bestehend aus 2 Szenen, das Dr. Hallgarten (München) 1898 in Frankfurt a. M. auffand, ferner 2 ganz kleine, ebenfalls von Hallgarten aufgefundene Bruchstücke zu „Alexander der Große" und „Christus", endlich Briefe Grabbes, welche hier um 60 Nummern gegen die Ausgabe Blumenthals vermehrt sind, wogegen Grisebach die Briefe an Grabbe wegließ. Er gibt in dem textkritischen Anhang Aufschluß, in welchem Besitze sich alle diese Briefe Grabbes jetzt befinden, teils in Bibliotheken, teils in vielen Privathänden zerstreut. Er hat, wo er konnte, Einsicht in die Originalhandschriften genommen. Aufgefallen ist mir, daß die Briefe No. 26 und 27 an Tieck, beide vom 29. Aug. 1823 datiert und zuerst von Holtei herausgegeben in den „Briefen an Tieck", nach ihrem Inhalte unmöglich zugleich an den Adressaten geschickt sein können. Ist der eine dieser Briefe bloß ein aufgesetztes Konzept? No. 27 ist noch im Original da im Besitze von Brockhaus; welche Unterlage hatte Holtei für 26? Grisebach schweigt darüber.

---

[1]) Christ. Dietr. Grabbes sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben und erläutert von Oskar Blumenthal. 4 Bände. Detmold, Meyersche Hofbuchhandlung 1874 (jetzt vergriffen).

Die Briefe hat Grisebach nicht, wie Blumenthal, nach den Adressaten, sondern alle insgesamt chronologisch geordnet und man wäre damit besser einverstanden, wenn daneben noch ein Verzeichnis der Adressaten gegeben würde, das für die Zurechtfindung fast unentbehrlich ist. Nicht bloß bei den Briefen, auch sonst hat Grisebach sich die Mühe nicht verdrießen lassen, wo es möglich, die Originalhandschriften einzusehen, die teils auf der Berliner Bibliothek (Gothland, Nannette und Maria, Marius und Sulla; „Barbarossa im Kyffhäufer" ist Abschrift der Frau Grabbe), teils im Besitze von Blumenthal (Aschenbrödel, diese Handschrift hat Grisebach zuerst benutzt), Paul Lindau (Napoleon), Jul. Stettenheim (Shakespearomanie) der Suchslandschen Autographensammlung in Frankfurt a. M. („Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung") sind. Von „Don Juan und Faust" und den Hohenstaufendramen scheinen keine Handschriften mehr vorhanden, ebensowenig vom „Hannibal" in Prosa, während von der früheren Fassung in Versen Dr. Hallgarten (München) eine Originalhandschrift des Dichters besitzt. Von der „Hermannsschlacht" konnte Grisebach zum ersten Male die eigenhändige Handschrift Grabbes, die dem ersten Drucke zu Grunde lag (jetzt in der Kgl. Bibliothek in Berlin) heranziehen und aus ihr nicht wenige willkürliche, durch Frau Grabbe als Herausgeberin nach des Dichters Tode verschuldete Abweichungen beseitigen. Die textkritischen Bemerkungen geben aber auch bei den andern Schriften Grabbes den Nachweis für die sorgfältige Revision Grisebachs und enthalten außerdem jene Fassungen der ersten Sonderausgaben, die später von Grabbe verändert wurden. Grabbes beigegebenes Porträt ist der Zeitschrift „Rheinisches Odeon" (herausgegeben von Hub, Freiligrath, Schnezler) entnommen. Der Name des Zeichners ist ungenannt, wie auch der Urheber des der Blumenthalschen Ausgabe beigegebenen Porträts. Zeigt dieses den Dichter im Gesellschaftsanzuge mit freundlicher Umgangsmiene, so wird uns der bedeutende Kopf dort mehr als der des in sich versunkenen Dichters kenntlich, dessen Büste ein behagliches Hauskostüm umkleidet.

Die unmittelbare Bekanntschaft mit der Persönlichkeit Grabbes gewährt die an den Schluß gestellte Biographie. Sie ist von Grisebach gewiß nicht ungründlich, klar und übersichtlich entworfen; doch hätten wir sowohl tieferes Eindringen in den Geist der Dichtungen wie in das Wesen Grabbes selbst gewünscht. Hierfür hat der Herausgeber die vielen von ihm neu veröffentlichten Briefe fast gar nicht verwertet. Aus den Briefen, namentlich den an den Verleger Kettembeil gerichteten, lernen wir Grabbe lange keineswegs von besonders ansprechender Seite kennen; er erscheint kühl berechnet, verbreitet Selbstkritiken ohne seinen Namen als Selbstverherrlichungen, setzt wie ein Modeschriftsteller von heute überall die Reklametrommel in Bewegung, schreibt über seinen Gönner Tieck nicht gerade dankbar, wenn er z. B. dessen Anerkennungsbrief über „Gothland" wie eine „eben eroberte Kanone gegen ihn selbst richtet", ergeht sich in allerhand Cynismen (s. namentlich den Schluß des Briefes an Kettembeil No. 34) und sogar seine Dichtkunst heißt ihm nur Handwerk. Man merkt, wie die Verstellungsgabe, deren er sich frühe bewußt war, auch in Briefen, mit denen

er etwas erreichen will und die er seine „Force“ nennt, verschiedentlich geübt wird. Seinen Eltern wünscht er den Tod, damit sie es „besser haben“ und er „frei“ werde. Spricht er vom Dankgefühl gegen die Eltern, heißt es dann gleich darauf, daß er sie nicht „lieb“ nennen könne; dann jedoch schreibt er wieder an Immermann, daß dieser, sein Freund Petri und sein toter Vater, den er in jeder Mitternacht im Traume sehe, die einzigen Freunde seien, die ihn noch besuchen. Das klingt rührend und wahr; denn gewiß redet hier Grabbes ungeheucheltes Selbst. Merkbar und merkwürdig ist es, wie im Wesen Grabbes, in seinen Gefühlen, Grundsätzen, Weltansichten plötzlich völlige Umkehr eintritt, nachdem er von einem geliebten Mädchen verraten war. Er schildert, wie sein Liebesglück ihn zufrieden, enthaltsam, sparsam und obendrein bei der Abfassung des „Napoleon“ im höchsten Grade schöpferisch machte; nach dem Verrat bebt sein ganzes Gemüt und, was darin zurückbleibt, ist strengster Ernst. Ihm wird das Selbstlob ekel, er verlangt nach Wahrheit gegen sich selbst, flieht alle Reklame, verschmäht schmeichelndes äußeres Glück, flüchtet zur Natur als „der unschuldigsten seiner Geliebten“, in der Poesie findet er jetzt „etwas Göttliches“, er „kämpft um inneres Glück mit aller Kraft“, er glaubt an den Sieg des Besseren im großen Weltengange, erkennt „Gott in Blumen, Sternen, auch in Christus“ und weiß sich im Besitze eines Freundes, der auf einen Wink „für ihn in den Tod gehen würde, wie er selbst für ihn“. Das ist der Kanzleirat Petri, an den gerade seine offenherzigsten Briefe gerichtet sind. Aussprüche solcher Art werden jetzt die Regel. Doch der Ärmste fühlt sich schon gebrochen in seiner Kraft, nahe „dem Krankenbett oder dem Wahnsinn“, für jede ernste Arbeit „von Stunde zu Stunde schlechter“. Er verliert die Aufmerksamkeit auf die nötigen Geldeinnahmen und schreibt am 14. Jan. 1832 an Petri: „Gestern war es ein halbes Jahr, daß ich um meine Einkünfte jeder Art, um meine Geisteskraft, um alles gekommen und ein Baum geworden bin, von dem ein Blatt nach dem andern fällt“ und: „Vor meiner sog. Geistesgröße flieht meine Braut zum dritten Male! Und ich bin doch wie ein Kind.“ Wenn man alles das liest, so eröffnet sich der Zugang in das Gemüt des Dichters und man wird sich hüten, jene oben mitgeteilten Züge der Selbstsucht und Roheit als Merkmale seines eigensten Wesens zu fassen. Um seine Jugend zu verstehen, hat man auch Selbstbekenntnisse in den Briefen herbeizuziehen. Was heißt es, wenn er an Tieck schreibt, er habe „leider schon seit dem 17. Jahre fast alle Höhen und Tiefen des Lebens durchgemacht“, und wenn er ein anderes Mal von „den inneren und äußeren Abgründen“ redet, in die er in erster Jugend geriet, und die er „bestmöglich verstecken müsse“? Es ist wohl anderes ihm zum Verhängnisse geworden, als der Trunk, der auf Grund einer trüben Quelle als der Dämon seines Lebens lange angeklagt wurde. Nach seinem eignen Geständnis hatte er in früherer Zeit allerdings durch vieles Trinken seiner Gesundheit geschadet; ein Gewohnheitstrinker scheint er nie gewesen zu sein. „Mein böses Spirituosum“, schreibt er an die Gräfin Ahlefeldt, „ist mein eigener Geist“. Er erwähnt auch, wie er in früher Jugend das Schmeicheln gegen solche üben mußte, die er in der Seele haßte. So liegt ein dunkler

Schleier über diesem Dichterleben gebreitet, der sich wahrscheinlich nie lüften wird. Wovon gerade die Edelsten oft im Marke kranken und verwesen, das enthüllt uns manchmal nicht die regelrechteste Quellenforschung. Ein edles Herz ist dieses deutsche Dichterherz gewesen. So kennen wir es nicht bloß aus den Gebilden der Muse, sondern auch aus den Briefen. Und wenn man nach dem sich umsieht, was Grabbe immerdar am höchsten verehrte, was ihn nach eignem Bekenntnisse zum Dichter machte, es war das Feuer des zum tausendsten Male von ihm gelesenen – Schiller!

München. Walter Bormann.

Notizen.

Von dem bereits I, 513 erwähnten verdienstvollen Sammelwerke Hans Gerh. Gräfs „Goethe über seine Dichtungen" wurde nun von der literarischen Anstalt Rüten und Löning zu Frankfurt a. M. die dritte Lieferung (II. Teil, 1. Band XXII, 443 S. 8.) herausgegeben. Mit Gräfs sorgfältigen Ergänzungen und Erläuterungen ausgestattet, finden wir hier Goethes Selbstzeugnisse für Egmont und Clavigo, wie für die beiden Singspiele (Erwin und Elmire, Klaudine), das jugendliche Fastnachtspiel vom Pater Brey, das Darmstädter Concerto dramatico und die Reformations-Cantate. Außerdem sind noch des Dichters eigne Geständnisse zusammengestellt für Amine (erste Fassung der „Laune des Verliebten") und den Bürgergeneral, sowie für sechs Bruchstücke (Belsazer, Cäsar, Falke, Elpenor, die Aufgeregten, die Danaiden). Wert und Nutzen von Gräfs dankenswertem Unternehmen für das Goethestudium brauchen nicht eigens mehr gerühmt zu werden. Dieser von Goethe selbst gegebene Kommentar wird künftig gleich Biedermanns Gesprächsammlung einen Teil von Goethes Werken bilden.

Mit Heft 123 der „Deutschen Literaturdenkmale" (Berlin, B. Behrs Verlag 1902) beginnt Albert Leitzmann die auf vier Bände berechnete Ausgabe von Gg. Christof Lichtenbergs Aphorismen aus den Handschriften. Statt der ziemlich unglücklich nach Stoffen geordneten Auswahl wird hier zum erstenmal der gesamte Inhalt von Lichtenbergs Gedankenbüchern in der wechselvollen, die Eindrücke und Interessen des Tages wiederspiegelnden Form der ursprünglichen Eintragungen geboten. Zusammen mit den von Leitzmann und Schüddekopf besorgten, bereits in den zwei vorliegenden Bänden um 281 Nummern vermehrten Briefsammlung (Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung) leiten die „Aphorismen" einen neuen Abschnitt für die Kenntnis von Lichtenbergs Wesen und Streben ein. M. K.

Ausländische Stoffe und Einflüsse in Richard Wagners Dichtung.

Von
Max Koch (Breslau).

Als Franz Liszt gegen Ende des Jahres 1849 seinem heimatlos gewordenen Freunde durch Aufführung eines Wagnerschen Werkes in Paris Hilfe schaffen wollte, mußte Wagner erst einen ihm „besonders eigenen, künstlerischen Widerwillen gegen die französische Sprache“ zugunsten einer einflußreichen künstlerischen Unternehmung besiegen. „Das wird Dir“, schrieb er an Liszt, „nicht begreiflich sein: dafür bist Du aber ein europäisches Weltkind, wogegen ich ganz speziell germanisch zur Welt gekommen bin“. Hatte Liszt selber doch schon im Oktober gemeint, „Lohengrin“ und „Siegfried“ könnten wegen ihres ausschließlich germanischen Charakters höchstens in fünf oder sechs deutschen Städten aufgeführt werden. Ist durch den Erfolg des „Lohengrin“ in Bologna und des Nibelungenwerkes in Frankreich auch diese Vorhersagung Liszts widerlegt worden, so ist doch gerade von der ausgezeichneten französischen Wagnerforschung der germanische Charakter von Wagners Dichtung rückhaltlos anerkannt worden, und Liszts Hoffnung, daß es Wagner eben durch die Treue gegen seine nationale Eigenart gelingen werde, die Franzosen in seinem Sinne zu germanisieren, d. h. „zu einem allgemeineren, umfassenderen, edleren dramatischen Kunstwerk zu begeistern und passionieren“, ist in einem über alles Erwarten erfreulichen Maße in Erfüllung gegangen.

Allein gerade bei diesem zweifellos deutschen Kunstcharakter der Wagnerschen Dichtung dürfte es lehrreich sein, festzustellen, wie weit doch auch Wagner fremden Stoffen und Formen Einfluß auf sein Schaffen gestattet hat, als empfangender Dichter der vom

alten Goethe verkündeten Weltliteratur zu Dank verpflichtet war. Dabei kann man von vornherein davon absehen, daß die Tristan- und Parzivalsage keltischer Herkunft ist und gleich der Sage vom Chevalier au Cygne durch französische Bearbeitungen an Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Konrad von Würzburg übermittelt wurde, denn der neuere Dichter hat doch in den Werken der mittelhochdeutschen Kunstdichter seine Anreger und Vorgänger gefunden.[1]) Zudem hat Wagner in der keltischen Tristansage nur eine wundervolle Variation von Siegfrieds Schicksal erblickt (ges. Schriften VI,[1] 378/9), das nach Urgesetz ihm bestimmte Weib für einen anderen zu freien und an dieser Täuschung zugrunde zu gehen, eine Sagenverwandtschaft, welche von der gelehrten Forschung erst viel später als von dem ahndungsvoll hellblickenden Künstler beachtet wurde.[2]) Ebenso ist der maßgebende skandinavische Anteil an „Wieland der Schmidt“ und am „Ringe des Nibelungen“ in diesem Zusammenhange nicht zu erörtern, da es sich dabei nach Wagners Auffassung um gemein-germanische Götter- und Heldensage handelt. Wenn anderseits mit gutem Grunde die Verwandtschaft zwischen dem goldnen Vließe und dem Nibelungenhorte hervorgehoben wurde,[3]) die beide als Quellen von Macht und Ruhm begehrt ihren Besitzern doch nur Unglück zuziehen, ja deren Erwerbung für Jason wie Siegfried zugleich auch mit einem schließlich in Haß umschlagenden Liebesbündnis verknüpft ist, so kann doch von einem Einflusse der hellenischen Sage auf Wagners Gestaltung nicht die Rede sein.

Auf ausländische Vorbilder und Stoffe werden wir aber hingewiesen, sobald wir die lange Reihe von Wagners dichterischen Versuchen ins Auge fassen. Wagner hat die erste seiner großen Reformschriften „Die Kunst und die Revolution“ mit dem Bekenntnisse eröffnet: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der G r i e c h e n zu treffen. In Wahrheit ist unsere

[1]) Dies ist zu betonen entgegen Gaston Paris' Bemerkungen in seiner gehaltvollen Tannhäuserstudie „Légendes du Moyen Age“. Paris 1903. S. 116f. [2]) Gregor Sarrazin, Germanische Sagenmotive im Tristanroman, 1887 in Kochs Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. I, 262. [3]) Karl Landmann, Das goldene Vließ und der Ring des Nibelungen, 1891, Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. IV, 159f.

moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen". Sollte doch die Oper, wie die Florentiner im Ausgang des 16. Jahrhunderts sie geschaffen, Gluck im 18. Jahrhundert sie reformierte, nur eine Erneuerung der antiken Tragödie sein. Die Gewinnung des im nationalen Epos festgehaltenen Mythos für ein eigenartiges nationales Drama wie es im „Ring des Nibelungen" geschaffen ward, hat sein Vorbild in Äschylos' berühmtem Ausspruche über die von der unerschöpflich reichen homerischen Tafel entlehnten Schüsseln der Tragiker. Der Hinweis auf die griechische Kunst durchzieht Wagners sämtliche theoretische Schriften. Die Parallele zwischen dem antiken Tragödienchore und der Stellung von Wagners Orchester würde eine besondere Untersuchung bedingen. Nur an die Bedeutung der belvederischen Apollostatue für die in der Abhandlung „Kunst und Revolution" entwickelten Ideen, des Antigone-Mythus für Wagners Auffassung des Verhältnisses von Staat und Individualität in „Oper und Drama" sei hier erinnert. In der Tertia hat Wagner die ersten zwölf Bücher der Odysse in deutsche Verse – welche Versart er wählte, wissen wir nicht – übersetzt und mit Odysseus verglich er selber später seinen fliegenden Holländer. Die in antikisierender Form antike Stoffe behandelnden Tragödien August Apels, des mit seinem Onkel Adolf Wagner befreundeten Leipziger Ratsherrn, begeisterten den Knaben zu seinen ersten Trauerspielen. Äußerte Wagner doch noch 1872, es habe schwerlich je einen für griechische Mythologie, Geschichte und Sprache feuriger begeisterten Knaben und Jüngling gegeben, als er selbst zur Zeit seines Besuches der Dresdner Kreuzschule gewesen sei. Seine griechischen Kenntnisse erlaubten es ihm noch in Zürich, Äschylos in der Ursprache zu lesen. Wenn man in der Chorbehandlung im „Lohengrin" einen Versuch, die Zwischenbemerkung des hellenischen Chorführers nachzubilden, gewahrt, so klingt uns aus der Tristansprache in einer Wendung wie

„Doch Unglückes Ungestüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?"

deutlich der Nachhall attischer Dramatiker entgegen. In das Jahr 1850 fällt Wagners Plan eines Achilleus-Dramas.[1]) Seine

[1]) Rud. Schlösser, Über Richard Wagners Beschäftigung mit einem Drama Achilleus: Bayreuther Blätter 1896 XIX, 169–174.

während der Belagerung von Paris entstandene Satire gegen Viktor Hugos überschäumende patriotische Rhetorik „Eine Kapitulation“[1]) hat Wagner selbst als „Lustspiel in antiker Manier“ bezeichnet, um auf das unverkennbare Vorbild der Aristophanischen Komödien hinzuweisen. Bei der Besprechung seines Lohengrin hat er dessen Verwandtschaft mit dem Mythus von Semele erörtert und durch diesen Vergleich seine eigene Auffassung des in die Menschheit herabgestiegenen Gottesboten deutlich zu machen gesucht.

Die Homerübersetzung wurde bei dem jungen Wagner durch die metrische Übertragung von Romeos Monolog abgelöst; an die Stelle der hellenischen Tragiker trat Shakespeare als Vorbild. Das große Trauerspiel, über welches der Gymnasiast Wagner seine Schulpflichten vernachlässigte, war ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt. Aber auf Shakespeare richtete auch der Magdeburger Kapellmeister seine Blicke, als er einen packenden Text suchte. Aus Shakespeares „Maß für Maß“, von dem ihm wahrscheinlich Abraham Voss' Verdeutschung vorlag, schuf er 1835/36 seine Oper „Das Liebesverbot“. War so Wagners vollste Hingabe an die französisch-italienische Oper mit Shakespeares Namen verbunden, so rief er dessen geharnischten Geist auch im bedeutenden Augenblicke seiner Einkehr zum Drama hervor. In der während der Pariser Notzeit gedichteten Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ antwortet der Schöpfer des „Fidelio“ auf die Frage des treuherzigen Beethovenpilgers, wie man denn zu Werke gehen müsse, um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, mit Heftigkeit: „Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb.“ Im ersten Teile von „Oper und Drama“ wurde dann das Wesen von Shakespeares Theater und Drama in seiner Eigenheit erörtert. Bei englischen Dichtungen holte sich Wagner indessen auch vor und nach dem „Liebesverbote“ Hilfe. Woher Wagner die Fabel für seine 1832 gedichtete tragische Oper „Die Hochzeit“ entnommen hat, läßt sich nicht feststellen. Die vor

[1]) Diese Komödiensatire hat eine Zeitlang wesentlich zur Feindschaft gegen Wagner in Frankreich beigetragen. Aber schon 1885 ist im Oktoberhefte der „Revue Wagnerienne“ ein französischer Auszug des Lustspiels veröffentlicht worden, dessen Verfasser auch Wagners erklärenden Brief an Gabriel Monod mit aufgenommen und dadurch einer unbefangeneren Beurteilung des Lustspiels bei seinen Landsleuten die Wege gebahnt hat.

kurzem geäußerte Vermutung, daß eine Einwirkung von Immermanns „Cardenio und Celinde" stattgefunden haben könnte, ist entschieden zurückzuweisen. Die Namen Arindal, Morald, Cadolt, Cora weisen, wie schon Glasenapp bemerkte, auf Ossian hin, dessen Gesänge damals ja noch immer teilnehmende Leser fanden. Auch an Walter Scotts „Fräulein vom See" und „Gesang des letzten Minstrel" könnte man denken, aber es findet sich weder bei dem alten keltischen Barden noch bei dem großen schottischen Erzähler etwas Entsprechendes. Die grimmigen Feinde Cadolt und Arindal sind seit kurzem versöhnt, aber nur um sich wie Schillers feindliche Brüder von Messina beide in dasselbe Mädchen zu verlieben. Arindals Braut Ada erbebt beim Anblick des in der allgemeinen Freude düster zur Seite stehenden Cadolts beinahe mit Sentas Worten („Mein Vater, sprich! wer ist der Fremde?" – „Mein Gatte! sprich, wer ist der fremde Mann?"). Zwar wahrt Ada dem ihr bestimmten Gatten die Treue, aber wenn sie an Cadolts Leiche selber zusammenbricht, ist es doch ein Zeichen, daß sie den Toten geliebt hat. Indem sie, dem geliebten Fremden sich versagend, Arindal gefolgt ist, erlag sie wie Tristan und Isolde täuschendem Trug. Der schwermütige Arindal ist Byrons düsteren Helden verwandt. Es gibt indessen wirklich ein englisches Drama, dessen Handlung wie Titel einige Ähnlichkeit mit „der Hochzeit" zeigt, Thomas Otways Trauerspiel „The Orphan or the unhappy Marriage" (1680). Ich verdanke den Hinweis auf Otways „die Waise" (verdeutscht 1772 im vierten Teile von Chr. Heinr. Schmids „Englischem Theater"[1]) der freundschaftlichen Teilnahme Gregor Sarrazins. Es fehlt zwar auch in der „Waisen" der eigenartige Vorgang der Wagnerschen „Hochzeit", das Ringen der Braut mit dem ins Brautgemach Eingedrungenen, den sie zum Fenster herabstürzt; aber trotz der Verschiedenheiten sind auffallende Ähnlichkeiten, jedenfalls viel mehr als mit Immermanns bluttriefendem Trauerspiele vorhanden.

Für Walter Scotts Romane und Tales of a Grandfather, an denen er sich 1857 in härtester Arbeitszeit zu erholen pflegte, hegte Wagner große Vorliebe. Das second sight dieses Schotten, meinte

[1]) Eine dreibändige Gesamtausgabe von Otways „Works" ist in London noch 1813, also gerade in Wagners Geburtsjahr erschienen.

er noch in den letzten Lebensjahren, habe uns eine ganze, bloß noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Tatsachen zur vollen Hellsichtigkeit erleuchtet. Aber zur Unterlage für seine eigene Dichtung benutzte er nicht einen Scottschen, sondern einen Bulwerschen Geschichtsroman. Im Juni 1837 hatte er während eines kurzen Aufenthaltes in Dresden Eduard Bulwers im Jahre vorher erschienenen Roman „Rienzi the last of the Roman Tribunes" kennen gelernt.[1]) Daß er neben dem Originale auch des Vielschreibers Nikolaus Bärmann — er hat unter anderem 43 Bände Bulwers verdeutscht — Übertragung benutzte, hat Wagner selbst durch die Beibehaltung von Bärmanns Übersetzung der „Schlachthymne" in Erinnerung gebracht. Mary Russel Mitford's Rienzi-Drama (1828) hat Wagner zweifellos nicht gekannt, aber auch Julius Mosens „Cola Rienzi, der letzte der Tribunen" (gedruckt 1842) ist erst 1840 in Dresden gespielt worden. Einen Fingerzeig für die Dramatisierung des Stoffes gab indessen Bulwers Bemerkung, daß das Drama nicht erlaube, zwischen Rienzis erster und zweiter Herrschaft (20. Mai bis 15. Dezember 1347 und 1354) zu unterscheiden, die der Roman treu nach der Geschichte auseinander zu halten vermag.

Wagner hat zweimal aus Romanen Textbücher gestaltet, einmal für sich selbst aus Bulwers Rienzi, ein zweitesmal für seinen Amtsgenossen Reissiger aus Heinrich Königs dreibändigem Geschichtsroman „Die hohe Braut", das dann von J. F. Kittl komponierte Libretto „Bianca und Giuseppe" oder: „die Franzosen vor Nizza." Um Wagners Verfahren zu würdigen, müßte man das Verhältnis beider Dramatisierungen mit ihren epischen Grundlagen vergleichen. Für die Beurteilung von Wagners Verhältnis zu seinen Stoffen ist aber wichtig seine Erklärung, daß es eine alte Lieblingsidee von ihm gewesen sei, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Die Lesung des Bulwerschen Romans hat ihm nicht den Stoff erst gegeben, sondern die bereits dafür vorhandene Stimmung lebhaft genährt und befestigt. „Der Stoff begeisterte mich wirklich und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden

---

[1]) Eduard Reuss „Rienzi" 1889 in den Bayreuther Blättern XII, 150, — Wolfgang Golther „Rienzi" ein musikalisches Drama: „Die Musik" 1902. I, 1833—40.

dieser Begeisterung hatte." Alle Nerven erzitterten ihm in sympatischer Liebesregung zu diesem Helden voll großer Gedanken in Kopf und Herzen. Es war also keineswegs die gewöhnliche unkünstlerische Spekulation, die von der Dramatisierung eines beliebten Romans besonderen Bühnenerfolg erwartet. „Mag ich selbst jetzt", schreibt der Dichter-Komponist 1844, „noch so kalt auf den Rienzi zurücksehen, so muß ich doch eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht." Wagner, der sein Werk schrieb, weil er sich für einen bestimmten Helden begeistert hatte, durfte es wohl als „Zugeständnis unseres abstrakten lieblosen Kunstproduzierens" tadeln, daß Lord Byron sich einen Helden suche, weil er ein Epos schreiben wollte. Natürlich war Wagner von der internationalen Nachahmung der von Byron gewagten kühnen Griffe in das Gebiet des Epos nicht sehr erbaut. Als indessen Liszt ihn am 28. Oktober 1849 bat, ihm aus Byrons Mysterium „Heaven and Earth" den Text eines Oratoriums von mäßiger Ausdehnung zu entwerfen, versprach Wagner „an den Stoff aus Byron zu denken", hatte sich aber damals mit der von Liszt bevorzugten Dichtung noch nicht bekannt gemacht.

Die Frage, ob für den „Fliegenden Holländer" außer der Sage aus Matrosenmund und Heines Erzählung eines angeblich in Amsterdam gesehenen Theaterstückes nicht auch Washington Irvings Erzählung „The Stormship" (1823 in den Geschichten von Bracebridge Hall")[1]) und Fitzballs vom 4. Dezember 1826 an in London gespieltes Spektakelstück „The flying Dutchman or the fantom ship"[2]) als Quellen in Betracht kommen, ist von Ashton Ellis eingehend untersucht und als wenig wahrscheinlich verneint worden. Jedenfalls bringt Fitzballs aus einer Erzählung des Edinburgh Magazine von 1821 schöpfendes Machwerk die Verwandtschaft des Holländerstoffes mit den durch Byron Mode gewordenen Vampyrsagen in lehrreiche Erinnerung, wie ja auch Liszt in seinem berühmten Essay über den Fliegenden Holländer Wagners bleichen Seemann mit Byrons düsteren Gestalten verglichen hat. Wagners Drama tritt damit wieder in

---

[1]) Washington Irvings sämtliche Werke herausgegeben von Chr. August Fischer, Frankfurt a/M. 1827. 6. Bändchen „Das Sturmschiff". [2]) From Fitzball to Wagner. A „Flying Dutchman" Fallacy. 1892 im Quarterly Journal of the London Branch of the Wagner Society. V, 4–21.

Zusammenhang mit einem weiter ausgedehnten Sagenkreis.[1]) Erwähnt man einmal mögliche Beziehungen des „Fliegenden Holländers" zu englischen Gestaltungen der Sage – C. Marryats 1844 von Kolb verdeutschter Roman „Das Gespensterschiff oder der fliegende Holländer" bleibt für Wagner außer Betracht – so darf man nicht vergessen, daß die Handlung der beiden späteren Aufzüge ursprünglich nicht an der norwegischen Küste spielte, sondern Daland in Schottland zu Hause war.

Wenn Wagner im „Holländer" unabsichtlich mit der in Byrons Dichtungen wie in Marschners „Vampyr" und „Hans Heiling" hervortretenden Moderichtung sich berührte, so wurde ihm durch Laube nahegelegt, auch an der modischen Polenschwärmerei als Künstler teilzunehmen. Der Komposition eines ihm von Laube angebotenen Operntextes „Kosciuszko"[2]) wußte sich Wagner 1832 zu entziehen, aber vier Jahre später schrieb er eine in Königsberg aufgeführte Ouverture „Polonia", deren ungedruckte Partitur im Archiv von Wahnfried noch erhalten ist.

Zwischen Laubes Angebot eines Operntextes und die Ausführung der Ouverture fällt die Vollendung von Wagners erstem Bühnenwerke, der „Feen". Dem Geburtslande der Oper, Italien, hat er den Stoff entnommen. Wie „Turandot" und „Der Rabe", welche durch Schiller und Grillparzer einer Umarbeitung für die deutsche Bühne unterzogen wurden, ist auch des venetianischen Grafen Carlo Gozzi tragikomisches Märchen „La Donna Serpente" (Die Frau eine Schlange") schon 1777 im zweiten Teile von Gozzis theatralischen Werken durch Werthes verdeutscht[3]) und 1806 durch den Berliner Kapellmeister Hummel zu einer Oper „Die Sylphen" verwendet worden. Von dieser Oper wird Wagner 1833 voraussichtlich keine Kenntnis gehabt haben; daß aber Gozzis dramatische Fiabe die geeignetsten Vorwürfe zu romantischen Operntexten böten, hatte er

[1]) Der Zusammenhang ist unbeachtet geblieben in der sonst gründlichen und tüchtigen Untersuchung von Stefan Hock, „Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur". (F. Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 17. Band) Berlin 1900. [2]) Robert F. Arnold, Tadeus Kosciuszko in der deutschen Literatur. Berlin 1898, ergänzt 1899 in Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte XIII, 208. [3]) Theodor Herold, Fr. Aug. Clemens Werthes und die deutschen Zrinydramen. Münster i/W. 1898. – Eine neue und gefällige Übersetzung der „Frau als Schlange" durch Volkmar Müller, Dresden 1889.

ohne Zweifel in E. T. Amadeus Hoffmanns Schriften gelesen. Auf die Einzelheiten von Wagners Umgestaltung seiner Quelle ist in diesem Zusammenhange hier so wenig wie beim „Rienzi“ näher einzugehen. Statt der Verwandlung in eine Schlange, läßt Wagner die Fee versteinern und nach Orpheus Vorbild durch Gesang entzaubern; die Fee macht er schließlich nicht zur Sterblichen, sondern hebt ihren menschlichen Gatten ins Feenreich empor. Aber die dem musikalischem Drama notwendige Vereinfachung der Handlung hat er in doch noch zu großer Abhängigkeit von Gozzi nicht durchgeführt. Die Bedeutung der „Feen“[1]) ist vor allem darin zu suchen, daß in dem, dem Lohengrinmythus nahverwandten Mythus die mit Wagners ganzer Dichtung so eng verbundene Erlösungsidee hier zum erstenmal im Mittelpunkte des Werkes steht.

Während die einem italienischen Dichter entlehnte Handlung der „Feen“ in romantischen Zauberlanden spielt, ist der Schauplatz vier folgender Werke in Italien: des „Rienzi“ in Rom, des „Liebesverbots“ in Sizilien, jener der „Sarazenin“ in Capua, Luceria und Neapel; die Handlung des aus Königs Roman gebildeten Textes spielt in der Umgebung von Nizza. Das alte deutsche Sehnen nach Italiens blühenden Auen klingt aus Tannhäusers Erzählung seiner Bußfahrt vernehmlich entgegen, und für den Gralstempel, den wir uns im Norden Spaniens (Montserrat) zu denken haben, hat der Dom von Siena dem einen Winter in Siena verbringenden Meister zum Vorbild gedient, nicht der im jüngeren „Titurel“ geschilderte Gralstempel. Durch Liszts Dantesymfonie ward Wagner veranlaßt, sich 1855 eingehender mit der göttlichen Komödie zu beschäftigen. Das Werk selbst erschien ihm allerdings nur als Erzeugnis seinerzeit zugänglich, aber in seinem Schöpfer verehrte er die größte dichterische Kraft, die je einem Sterblichen verliehen ward. Daß die venetianischen Gondoliere Tassos Verse sangen, erwähnt Wagner wegen der uralten, schwermütig melodischen Volksmelodie, auf welche der Text gesungen wurde. Aber der von Tasso wie seinen epischen Vorgängern benutzten Ottaverime hat auch Wagner gerne sich bedient, in den wundervollen Dankversen an Ludwig II., „O König! Holder Schirmherr meines Lebens!“ (1864), vielleicht dem schönsten und gehaltvollsten Huldigungsgedichte der deutschen Literatur, wie in den

[1]) H. Reimann, Die Feen, romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner. 1880: Allgemeine Musikerzeitung No. 31–37.

zwei von tatenschwangerem Glücksgefühl getragenen Stanzen des „Siegfried-Idyll“, den vier Stanzen „Rheingold“ und dem Gedichte „Bei der Vollendung des Siegfried“. In der „Sarazenin“ ist die Romanze der Heldin wie im „Holländer“ Sentas Ballade Mittel- und Ausgangspunkt; Brangäne bedient sich als Warnerin der mittelalterlichen Form des Taglieds, das Wolfram von Eschenbach in seinen Liedern wie Shakespeare in „Romeo und Julia“ der romanischen Literatur nachgebildet haben. Auch die gleichfalls aus den romanischen Sprachen stammende Assonanz statt des Vollreimes hat Wagner wiederholt zu verschiedenen Zeiten angewandt.

Ein sonderbares Spiel des Zufalls ist es, daß Wagner, der für die französische Sprache so gar keine Vorliebe hegte,[1]) nicht bloß während seines ersten Pariser Aufenthalts sich um eine französische Übertragung von Liebesverbot, Rienzi, Holländer bemühen mußte, sondern noch 1860 für die neuen Szenen seines Tannhäuser wie für das ganze Werk nach einer Vereinigung seiner Musik mit dem französischen Sprachton streben mußte. Während seiner Notzeit in Paris war er durch die äußeren Verhältnisse gedrängt worden, nicht bloß französische Liedertexte in Musik zu setzen, sondern eine höchst charakteristische Komposition zu einer noch heute andauernden Verborgenheit zu verurteilen, weil er ein deutsches Gedicht nicht nach dem Original, sondern nach einer französischen Übertragung vertonen mußte. Ende Dezember 1840 schrieb Wagner von Paris aus, wo „es mir herrlich geht, da ich noch nicht verhungert bin“, an Robert Schumann, er habe gehört, daß dieser soeben die Heineschen Grenadiere mit Benützung der Marseillaise komponiert habe. „Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert, und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht.“ Ihre Benützung lag ja für die Vertonung dieser Ballade ziemlich nahe, aber immerhin ist Wagners Priorität festzustellen, um so mehr, da jedermann Schumanns und fast kein Mensch Wagners mit einer Widmung an Mr. Henri Heine ausgestattete Arbeit kennt. So rächte sich, daß Wagner, dem es in seiner damaligen Not eben darauf ankommen mußte, die Aufmerksamkeit

[1]) Über Wagners eigene Dichtungen in dieser Sprache hat Richard Werner dankenswertes Material zusammengestellt in den beiden Programmen des Luisenstädtischen Realgymnasiums „Richard Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung“ Berlin 1901/2. Dazu Wolfgang Golther. Die französische und die deutsche Tannhäuserdichtung: Die Musik 1903. II, 271–282.

des Pariser Publikums zu gewinnen, das prächtige Gedicht nach einem französischen Texte komponierte, dessen wenig glückliche deutsche Rückübersetzung den Freunden der allbekannten und altgewohnten Heineschen Verse allerdings Ärgernis bereiten muß. Nur eine Verbesserung, nicht eine völlige Hebung des Grundübels wurde 1901 durch D. Sauers neue Rückübersetzung erzielt. Außer den „Deux Grenadiers“ hat Wagner in den Pariser Nottagen auch Ronsards „Mignonne“ (die Rose), Viktor Hugos „Dors mon enfant“ und „Attente“ komponiert. Die „Vier Lieder von Richard Wagner“, denn den drei französischen ist noch Schauerleins „Der Tannenbaum steht schweigend“ beigesellt, sind mit vierfachem Texte (deutsch, englisch, französisch, italienisch) ausgestattet. Über den musikalischen Zusammenhang dieser „anmutvollen, dem Innern des jungen Meisters entströmenden Gelegenheitsdichtungen mit späteren größeren Schöpfungen“ hat sich bereits Glasenapp ausgesprochen.

Eine negative, aber doch bedeutsame Berührung mit Viktor Hugos Dichtung taucht in Wagners Brief an Liszt vom 12. Juli 1856 auf. Wagner war ganz außer Atem, als er Liszts symphonische Dichtung Mazeppa und das ihr zugrunde liegende Gedicht Viktor Hugos zum erstenmal durchlas. „Der Mazeppa ist doch furchtbar schön. Auch das arme Roß dauert mich: die Natur und die Welt sind doch schrecklich.“ Nach ungeheurem Leiden des ins scheinbar unvermeidliche Verderben Gehetzten erringt der zum Kosaken-Hetmann Erwählte die Siegeskrone. Solche vollständigste Erlösung vom Leide fügte sich Wagners Ideengange ein. „Ich wußte ihm aber eine andere Deutung zu geben als Viktor Hugo, und Deine Musik hat sie mir gebracht – nur nicht der Schluß – aus Größe, Ruhm und Volksherrschaft mache ich mir gar nichts.“ Dem die Herrscherwürde erringenden Sieger Mazeppa stellte Wagner in dem Entwurf seiner „Sieger“ den die angeborene Königswürde von sich weisenden, durch Entsagung die Welt und ihr Leid überwindenden Buddha gegenüber.

Der Zusammenhang, der ihm durch Gozzi überlieferten Fabel mit orientalischen Mythen, auf den Glasenapp besonderen Nachdruck legt, war dem Komponisten der „Feen“ schwerlich zum Bewußtsein gekommen. Zu einer orientalischen Dichtung griff aber Wagner selber, als er in Riga nach einer drolligen Erzählung aus „Tausend und eine Nacht“ mit gänzlicher Modernisierung einen

komischen Operntext „Die glückliche Bärenfamilie“ anfertigte.[1]) Zauberhafte Sehnsucht nach dem Glanz und den Wundern des Morgenlandes, wo sie friedlich unter Palmenbäumen gelagert, der Blumen süßeste Düfte einatmend schon auf Erden die Freuden des vom Profeten versprochenen Paradieses genießen wollen, empfindet das Liebespaar Fatima und Nurredin in Wagners heroischen Opernentwurfe „Die Sarazenin“. Von morgenländischer Poesie dürfte indessen Wagner auch einige Jahre später noch wenig gekannt haben, sonst würde ihn im Herbste 1852 Gg. Fr. Daumers Sammlung persischer Gedichte („Hafis“, Hamburg 1846, 2. Aufl. 1856) schwerlich in ein so maßloses Entzücken über Hafis als den größten Dichter und erhabensten Philosophen, der je gelebt und gedichtet habe,[2]) versetzt haben, wie es aus seinen Briefen an Uhlig vom 12. September bis 14. Oktober spricht. In ihnen äußert sich der lebhafteste Eindruck erster Bekanntschaft mit einer ganz neuen Erscheinung. Gerade zwei Jahre später las Wagner zum erstenmal „Die Welt als Wille und Vorstellung“ und Schopenhauer mußte ihn notwendigerweise in den äußersten Osten, zu den indischen Legenden, führen. Im Briefe an Liszt aus Mornex bei Genf vom 12. Juli 1856 wird zum erstenmal der nicht mitteilbare wundervolle Dramenstoff „der Sieg, das Heiligste, die vollständigste Erlösung“ erwähnt. Die 1885 in den „Nachgelassenen Papieren“ erstmalig veröffentlichte Skizze „Die Sieger“ trägt indessen den Vermerk „Zürich 16. Mai 1856“. Wenn nach Wagners Tod das Gerücht auftauchte, er habe noch an einem neuen Werke, Buddha, gearbeitet, so beruht das natürlich auf vollständiger Verkennung von Wagners Entwicklungsgang. Das Wortdrama „Jesus von Nazareth“ von 1848 und das Tondrama „Die Sieger“ von 1856 sind in gleicher Weise als Vorstufen für den „Parsifal“ anzusehen, in dem sie, wie Quellen im Strome aufgegangen sind.[3]) Die Idee zu den „Siegern“ hatte Wagner, wie er am 20. Juli 1856 Liszt erzählte, zwar schon lange mit sich

[1]) Nach gütiger mündlicher Mitteilung Glasenapps bildet der Sieg weiblicher Schlauheit über Männerlist den Inhalt der in die Zeit der französischen Revolution verlegten Handlung. Welche der vielen, Weiberliste vorführenden Erzählungen Wagner benutzte, läßt sich danach schwer bestimmen. [2]) Über Wagners Verhältnis zu Hafis hat Charles Dowdeswell 1895 im 8. Bande der Vierteljahrsschrift „The Meister“ gehandelt. [3]) Karl Heckel, Jesus von Nazareth — Buddha (Die Sieger) — Parsifal. Eine Studie: 1891. Bayreuther Blätter XIV, 5—19.

herumgetragen, der Stoff zu ihrer Verkörperung war ihm aber bis dahin „nur wie in Blitzesleuchten, zwar für mich in höchster Deutlichkeit und Bestimmtheit, aber noch nicht für die Mitteilung angekommen“. Einige Tage später (7. August an Wesendonck) war er so davon eingenommen, daß er alle dazwischen liegende Arbeit verschlingen möchte, um nur zur Ausführung dieses neuen Planes, eben der „Sieger“, zu gelangen. Daß Wagner den Stoff seines Buddhadramas in E. Burnoufs „Introduction à l'Histoire du Buddhisme Indien“ (Paris 1844), bei dem er nähere Auskunft über die ihm von Schopenhauer angepriesene Weltanschauung suchte, gefunden hat, ist schon durch Malwida von Meysenburg bekannt geworden. Über Wagners Vorliebe für Burnouf berichtet auch der Theologe Dr. Paul Hirzel, dem Wagner 1856 das Studium des Werkes dringend empfahl.[1]) Wagners kurzer Skizze liegt der Inhalt von Burnoufs Erzählung I, 205 bis 212 zugrunde. Der Vergleich zwischen Entwurf und Quelle offenbart wieder des Meisters festen dramatischen Griff. Wagners Niederschrift beginnt mit dem Satze: „Der Buddha (Chakya-Muni) auf seiner letzten Wanderung“ und schließt: „Er zieht dem Orte seiner Erlösung zu.“ Von dieser bestimmten, dramatisch so bedeutsamen Einrahmung weiß die von Burnouf mitgeteilte Legende gar nichts. Buddhas Schüler (Serviteur) Ananda verlangt von einem Wasser schöpfenden Tschandalamädchen Prakriti, aus der Kaste Mâtanga, zu trinken. Das Mädchen macht ihn aufmerksam, daß sie einem Heiligen (Religieux) sich nicht nahen dürfe, der Buddha-Schüler aber gibt ihr zur Antwort: „Je ne te demande, ma sœur, ni ta caste, ni ta famille; je te demande, seulement de l'eau, si tu peux m'en donner.“ Der Dichter des Jesusdramas mußte durch die Ähnlichkeit dieser Szene mit dem Zusammentreffen des Heilands und der Samariterin am Brunnen getroffen werden. Die magischen Künste von Prakritis Mutter ziehen den Jüngling Ananda in ihre Behausung, aber Buddhas Gegenzauber befreit ihn von den beiden Frauen. Wagner hat diese Verführungsszene, bei der wir an Kundrys Versuch zur Gewinnung Parsifals denken, als „großen Liebeskampf“ in seinen Entwurf aufgenommen. Auch Wagners folgender Vermerk, daß Prakriti nun am Stadttore unter dem Brunnen von Buddha

[1]) A. Steiner, R. Wagner in Zürich. 91. Neujahrsblatt der Musikgesellschaft in Zürich. Zürich 1903. III, 13.

selbst die Vereinigung mit seinem Jünger erbittet, ist einschließlich der Szenerie der Quelle entnommen. Wenn aber diese schon am Schlusse der Unterredung Prakriti zum religiösen Leben entschlossen und von Buddha durch die magische Formel gereinigt sieht, so hat Wagner den Seelenkampf des Mädchens nicht so schnell entschieden. Im Drama erfolgt ihr Entsagen der sinnlichen Liebe erst, nachdem Buddha die Vorwürfe der Brahmanen über des Heiligen Verkehr mit den Unreinen – die Brahmanen spielen völlig die Rolle der Pharisäer im Jesusdrama – durch die Geschichte von Prakritis und Anandas früherem Erdendasein entkräftet hat. Die langatmige Erzählung der Legende ist in Wagners Skizze dabei mit bemerkenswerter Kunst in ein paar Sätzen auf ihrem wesentlichen Kern zurückgeführt: Prakriti hat einstens als Brahmanentochter durch Verhöhnung des sie liebenden Tschandalaprinzen, des jetzigen Ananda, Schuld auf sich geladen, die sie in ihrer Wiedergeburt in Qualen hoffnungsloser Liebe büßen muß. Nur der Entsagenden wird die Wiedergeburt erspart bleiben.[1]) Auch Brünhilde erreicht durch den freiwilligen Flammentod, daß des ewigen Werdens offene Tore sich hinter ihr schließen; die Wissende ist „von Wiedergeburt erlöst."

Noch im April 1864 hat sich Wagner abermals mit dem Buddhastoff beschäftigt. Indem er aber erläutert, wie die milde reine Entsagungslehre Indiens im Norden zur mönchischen Unmöglichkeit werden mußte und Luther beipflichtet, daß wir ohne Wein, Weib, Gesang in unserem geplagten nordischen Leben selbst dem alten Gott nicht dienen könnten, hat er zugleich anerkannt, daß die indische Legende doch nicht der geeignete Stoff für ein deutsches Drama sein dürfte. Allein noch die letzten Worte des Aufsatzes „Über das Weibliche im Menschen", den Wagner zwei Tage vor seinem Tode begann, klingen wie eine Erinnerung des Meisters an jenen älteren Lieblingsentwurf. Buddha habe, erzählt Wagner, ursprünglich das Weib von der Heiligwerdung ausgeschlossen. „Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen läßt." Daß aber Buddha dazu erst als Siegreich-Vollendeter – auf seiner letzten Wanderung

---

[1]) Die sich erneuernde Wiederverkörperung des innersten Wesens eines jeden Geschöpfes, des „Karma", hat in dichterisch würdiger Weise Karl Bleibtreu 1901 in seinem Schauspiel „Karma" vorgeführt.

dem Ziele der Erlösung zu – gelangt sei, überliefert ja gar nicht die Legende, sondern nur Wagners dramatischer Entwurf.

Einzelne Züge der für die „Sieger“ einst durchforschten indischen Legenden haben, wie Karl Heckel in der schon erwähnten Studie nachgewiesen hat, in den „Parsifal“ Eingang gefunden. Auch die als Herodias, Gundryggia, Kundry, immer neu geborene Sünderin wird nur durch Überwindung des Begehrens das einzige Heil des ewigen Schlafes gewinnen. Ein von dem bösen Mara wider Buddha geschleuderter Speer bleibt strahlend über seinem Haupte schweben wie die von Klingsor geworfene Gralslanze über Parsifal. Wenn Heckel auch für die Blumenmädchen Klingsors indischen Ursprung in Anspruch nimmt, so bleibt als Wagners unmittelbare Quelle dafür doch des Pfaffen Lamprecht Alexanderlied, das freilich selber wieder eine Übertragung aus dem Französischen ist. Gerne aber wird man sich bei Wagners Drama von dem großen Heilslehrer, der auch dem verachteten Tschandalamädchen die Aufnahme unter die Reinen und Heiligen nicht verschließt, an Goethes indische Legendendichtung erinnern, deren idealen Gehalt Goethe schon 1783 während der Arbeit an dem religiösen Epos „Die Geheimnisse“ aus Sonnerats „Voyage aux Indes“ geschöpft und bis 1824 mit sich herumgetragen hatte.[1])

Auch bei Goethe wurde die in der Jugendzeit geplante Dichtung, welche den Verrat und das Leiden des Heilands, wenn auch nur im Rahmen der Legende vom „Ewigen Juden“ behandeln sollte, zur Zeit der Dichtung der „Geheimnisse“ durch die indische Einkleidung religiöser Ideen abgelöst, um am Schlusse seines Lebens und Wirkens bei der Vollendung der Faustdichtung doch wieder der Verwendung christlicher Mythologie und Symbole Platz zu machen. Ähnlich gewahren wir auch bei Wagner die Benützung indischer Gestalten zur Darstellung seiner religiös-philosophischen Ideen zwischen den zwei biblischen Dichtungen der Dresdener Zeit und der unendlich bewundernswerten Verwendung von Zügen aus dem christlichen Vorstellungskreise im „Parsifal“. Die biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ (1843) bietet in der ebenso würdig einfachen als musterhaft geschickten Verwertung des Berichtes aus der Apostelgeschichte zu einem bewegt dramatischen Vorgange

---

[1]) Hermann Baumgart, Goethes Geheimnisse und seine Indischen Legenden. Stuttgart 1895.

– denn es waltet in der knapp gehaltenen Szene viel mehr dramatisches Leben als in den meisten Oratorientexten – ein viel zu wenig beachtetes glänzendes Zeugnis von dem sich stets siegreich betätigenden dramatischen Genius Wagners. Es ist lehrreich, eine vorzügliche neuere Dichtung, „Das Liebesmahl" von Stanislaus Gonschorowski,[1]) die unverkennbar unter dem Einflusse des Wagnerschen „Liebesmahl" steht, zum Vergleiche heranzuziehen, um sich über die selbst im engen Rahmen ausgeführte dichterische Leistung Wagners klar zu werden. Und doch ist die biblische Szene des Liebesmahls nur ein bescheidener Vorläufer des fünf Jahre später niedergeschriebenen großartigen Entwurfes zu einem aus der Bibel geschöpften Drama „Jesus von Nazareth". Zwischen der biblischen Tragödie und dem Siegfrieddrama hat Wagner in den beiden letzten Jahren der an innerer Erregung wie siegreichem Schaffen so reichen Dresdener Periode geschwankt. Indem er sich für die Bearbeitung des nationalen Sagenstoffes entscheidet, taucht an Stelle des biblischen Dramas auch schon Parsifal am Horizonte auf, denn Nibelungenhort und der Gral erscheinen in des Mythenforschenden Dichters Nibelungenstudie „Die Wibelungen – Weltgeschichte aus der Sage" bereits innig miteinander verbunden. Wie wenig will aber angesichts des Dichters, der jeden einzelnen seiner innerlichst ergriffenen Stoffe in den unendlichen Zusammenhang von Weltgeschichte und Sage einzureihen das Bedürfnis fühlte und die gestaltende Kraft besaß, der engbegrenzte Nachweis einzelner Benutzung fremder Stoffe, wie er hier versucht wird, bedeuten. Je tiefer man in Wagners Wesen und Wirken einzudringen strebt, mit desto ehrfurchtsvollerer Bewunderung sieht man in diesem großen Heldendasein

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!

---

[1]) Es bildet den Abschluß des „Hosianna, Bühnendichtung in drei Szenen". Dresden 1900. Auch der zweite Einakter, „Der Todbezwinger", läßt Wagners Einwirkung erkennen.

Immermanns Plan
zu einem Zyklus von Hohenstaufendramen.

Von

Werner Deetjen (Leipzig).

Im Nachlaß Immermanns befinden sich einige Briefe, die mir unbekannt waren, als ich die Vorgeschichte des Dramas „Kaiser Friedrich der Zweite" darstellte.[1]) Da sie für diese teilweise eine wertvolle Ergänzung bieten und daneben interessante Streiflichter auf das ganze Stoffgebiet werfen, hielt ich es für berechtigt, Stücke daraus hier nachträglich zu veröffentlichen.[2])

Wir vermuten, daß der Dichter mit Amalie Herzbruch,[3]) der Schwester seines Jugendfreundes, an die ihn eine Zeitlang eine starke Neigung fesselte, über den Stoff gesprochen, und sehen einen Niederschlag davon in den „Papierfenstern eines Eremiten".[4]) Von seiner Beschäftigung mit der Hohenstaufenzeit zeugen auch einzelne dramatische Werke der Frühzeit: das in die „Papierfenster" aufgenommene kleine Drama „Die Verschollene" spielt 1240, die „Prinzen von Syrakus" gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und selbst das Petrarkadrama, dessen Handlung erst 1327 vor sich geht, weist auf den langen Kampf der Guelfen und Ghibellinen zurück.[5]) — Zu den ersten, denen er seine Pläne hinsichtlich einer dramatischen Behandlung der Hohenstaufengeschichte, mitgeteilt, scheinen der Buch-

---

[1]) Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite". Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen. Literarhistorische Forschungen. XXI. Heft. Berlin 1901. S. 12 ff. [2]) Für die Erlaubnis sage ich der Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs ergebensten Dank. [3]) So lautet nach einer Mitteilung von des Dichters Bruder der volle Name der bei Putlitz nur mit A . . . bezeichneten Dame. [4]) Werke. Hempel IX, 50. [5]) Werke. Hempel XVI, 236.

händler H. Schultz (Firma Schultz & Wundermann) in Hamm und der Schulmann und Historiker Friedrich Kohlrausch in Münster zu gehören. Immermann hatte Schultz 1821 die „Prinzen von Syrakus" in Verlag gegeben und verschiedene Beiträge für den Rheinisch-Westfälischen Anzeiger, dessen Herausgeber dieser war, geliefert. 1822 sollten auch die „Papierfenster" und die erste Sammlung der Gedichte bei Schultz & Wundermann erscheinen. Aus dem geschäftlichen Verkehr war ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Dichter und Verleger entstanden, das zumal von letzterem eifrig gepflegt wurde. Schultz hatte, wie er selbst gestand, keine eigentlich literarisch-künstlerische Bildung, besaß aber doch ein gutes Urteil über dichterische Erzeugnisse, und seine Teilnahme für Immermanns Schaffen entsprang nicht nur geschäftlichen Interessen.

Als der Dichter ihm seine Gedanken über eine dichterische Behandlung der Hohenstaufengeschichte mitgeteilt: schreibt er ihm (Hamm, 5. Januar 1822):

„Ihre Idee, die Hohenstaufen in einem Cyklus von Dramen zu bearbeiten,[1]) hat mich in hohem Grade angeregt. Betrachten Sie das folgende als Beweis meiner Theilnahme an dem Gelingen Ihres trefflichen Plans. Ich habe vor 8 – 9 Jahren, wo ich etwas über die hohe historische und poetische Schönheit der teutschen Geschichte ausarbeiten wollte, aber nicht vollendete, denselben Gegenstand vom Standpunct seines dichterischen Intreßes betrachtet, und ohnerachtet ich seit Jahren gänzlich davon abgekommen und der Ernst des Lebens mich ausschließlich auf die rein politische Seite der Geschichte geführt hat, so hat doch das neuliche Gespräch manche schlummernde Gedanken in mir aufgeregt, und wenn ich einmal wieder Zeit habe, das Zeitalter mir zu vergegenwärtigen, so werde ich vielleicht Ihnen manches Berücksichtigenswerthe angeben können. –

[1]) Auf Tiecks Plan, Nienstädts und Raupachs Zyklen, sowie Grabbes Dramen habe ich in der obengenannten Schrift hingewiesen. Außerdem sind die Pläne und Entwürfe Wilhelm Waiblingers zu nennen (Ges. Werke. Hamburg 1842. I, 127), der im Anschluß an Raumer eine Reihe von shakespearisierenden Hohenstaufendramen zu schaffen beschloß. Ferner erzählt uns Rosenkranz („Von Magdeburg bis Königsberg" S. 251) von dem Unternehmen des Referendars Otto Jakobi (Pseudonym: Otto von Ravensberg), die ganze deutsche Kaisergeschichte bis zum Dreißigjährigen Kriege zu dramatisieren: „Die Hohenstaufen . . . waren nur ein Moment in diesem Riesendrama."

Wie mir Troß sagt, besitzen Sie die Lieder der jüngern Edda[1]) selbst, und ich darf Ihnen wohl nicht sagen, welch hohes poetisches Intreße in dem mythischen Haß und Kampf der Volsungen und Giukungen liegt, und wenn, was mir auch historisch wahrscheinlich ist, jene beyden Familien die späteren Welfen und Gibellinen sind[2]) (von den Welfen läßt es sich bestimmt aus den Liedern des Heldenbuchs nachweisen und der Name „Gibelline" ist wie der „Niebelungen" noch immer ein Räthsel) – welch eine ungeheure Schicksalstragödie dann der Kampf der Welfen und Gibellinen sey. Auch der Nibelungenhort erhält dann seine gehörige Bedeutung. Mir scheint jene altnordische Sage die eigentlich ursprüngliche, keinesweges aus der deutschen entsprungen, sondern der eigentliche Überrest einer altgermanischen durch das Christenthum verdrängten und umgestalteten beyden Volksstämmen gemeinschaftlichen Nazionalsage.

In dieser Hinsicht kann ich nicht Ihrem Plane, bey der Schlacht von Legnano zu beginnen, meinen Beifall geben. Vielmehr glaube ich, daß die Thatenreiche Jugend Friedrichs I. Stoff genug zum hohen dramatischen Intreße darbiete.[3]) An sich gewährt es immer ein dramatisches Intreße, das Emporsteigen eines großen Mannes zu den höchsten Stufen menschlicher Größe zu sehen, außerdem hat hier der Dichter freire Hand, es tritt hier das rein menschliche mehr hervor und das historische und politische in den

[1]) 1812 war die Textausgabe von Friedr. Heinr. v. d. Hagen erschienen, 1814 dessen Übersetzung. [2]) Vgl. K. W. Göttling „Über das Geschichtliche im Nibelungenliede" (Rudolstadt 1814), und von demselben Verfasser: „Nibelungen und Gibelinen" (Rudolstadt 1816), zwei Untersuchungen, die Richard Wagners Schrift „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage" (1848) veranlaßten. Martin Greif hat später seinen „Konradin" auf Motiven des Nibelungenliedes aufgebaut (vgl. Greinz, Die tragischen Motive in der deutschen Dichtung seit Goethes Tode. Dresden und Leipzig 1889. S. 73 f.) [3]) Der junge Friedrich tritt im Vorspiel von Fouqués „Die zwei Brüder" und in Hohenstaufens Aufgang: „Waiblinger und Welfen", dem ersten Teile von Nienstädts „Hohenstaufen" auf, deren zweite Abteilung zunächst den Kampf gegen Mailand und die Zerstörung dieser Stadt darstellt. Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa", Raupachs Tetralogie „Kaiser Friedrich I." und Lindners „Stauf und Welf" beginnen mit dem Reichstag auf den roncalischen Feldern. Auch Richard Wagner wollte in seinem geplanten „Friedrich Rotbart" von diesem Ereignis ausgehen. Rogge („Kaiser Friedrich Barbarossa") und Tempeltey („Hie Welf – hie Waiblingen") wählten die Verweigerung der Heeresfolge durch Heinrich den Löwen als Ausgangspunkt der Handlung.

Hintergrund, darum ist in poetischer Hinsicht Prinz Heinz für mich viel intreßanter als der Held von Azincourt. Aber hauptsächlich scheint mir die Freundschaft Friedrichs und Heinrichs des Löwen als dramatisches Motiv von der höchsten Bedeutung Berücksichtigung zu verdienen. Diese Freundschaft scheint den alten Schicksalsfluch gleichsam lösen zu sollen, aber das unvermeidliche Verhängnis vereitelt sie. Würde dieses dramatische Motiv nicht verlohren gehen, wenn Sie in medias res beginnen wollten? Wenigstens müßte die Darstellung des Entstehens etc. dann fehlen. Auch Shakespeare, das höchste Muster im historischen Schauspiel, fängt ab ovo an, und zeigt uns seine Helden in ihrer Jugend und das sie begleitende oder verfolgende Schicksal in seinem ersten Entstehen.

Jetzt erlauben Sie mir auch noch einen Vorschlag zu machen, der nicht unmittelbar auf die Hohenstaufen Beziehung hat. Die Versuche, das griechische Chor bey uns wieder einzuführen, sind mißlungen und müssen mißlingen, da solches für uns nicht paßt; wohl aber sollte man die Idee selbst nicht aufgeben, da sie wahrhaft poetisch und die objective Contemplation einer höhern Weltordnung über der Handlung schwebend allerdings, wenigstens für mich, etwas ergreifendes hat. Auch bietet sie dem Dichter Gelegenheit zu lyrischen Ergüßen dar, die in der Handlung angebracht, wie es die modernen Dichter thun, nur stören. Sollten hier nicht unsre alten Meister (sog. Minnesinger) sich mit Fug anbringen laßen? — Dies wäre bey den Hohenstaufen um so anwendbarer, als die meisten selbst Dichter, alle wenigstens Freunde der Dichtkunst waren, als große dichterische Namen aus jener Zeit zu uns herüberleuchten, und als grade damals jener Kampf gekämpft wurde, der gelichsam der Kampf der Welfen und Gibellinen in der Dichterwelt war, und der in dem Kriege auf der Wartburg ein eignes ächt dichterisches Drama bildet.[1]) Welch eine poetische Person ist der mystische Klingsohr nicht, der fast an Faust erinnert?[2]) Die Spaltung der damaligen Dichterwelt in zwey Parteyen, wovon die

[1]) Die Einzigen, die den Sängerkrieg in dramatischer Form dargestellt haben, sind Fouqué und Richard Wagner. Vgl. Koch in Kürschners Nat. Lit. 146 I, XLV f. [2]) Über Klingsor in den Dichtungen der Romantiker: Koch a. a. O. Nach Novalis, Hoffmann und Fouqué hat bekanntlich auch Immermann (im „Merlin") einen Klingsor geschaffen, dem sich Rich. Wagners Klingsor im „Parsifal" anschloß.

eine die ächt deutsche, . . . die andre die romantische wälsche genannt werden kann, ist folgenreich für alle Zeiten gewesen und dauert noch fort. Die Theilung und Kampf zweyer Chöre, der in der Braut von Messina verfehlt, würde hier ganz passend seyn, und wie schön ließe sich hier nicht die alte Sage von dem Kampf der beyden Geschlechter anbringen, der in Erzählung in die Handlung verwebt, dieselbe von selbst als poetische Contemplation begleitete! Poetisch möchte auch der Gegensatz des sächsisch norddeutschen und des fränkisch schwäbisch oberdeutschen Lebens leicht zu erfassen seyn.[1]) Wie poetisch ist nicht die heilige Fehme . . ., von den Ritterromanschreibern zwar häufig misbraucht, aber keineswegs verbraucht. Noch hat außer Goethe kein Dichter sie gehörig zu benutzen gewußt,[2]) ohnerachtet die Benutzung dieses hochpoetischen Stoffes so nahe liegt. Bey den Hohenstaufen würde sie freilich nur in der letzten Zeit in ihrer furchtbar großen Gestalt auftreten dürfen. Ein andrer hochpoetischer Gegensatz, und ein eignes Studium erfordernd ist der der deutschen und italiänischen Charactere. Für den Characterzeichner giebt es in der ganzen Geschichte kein solches Bild als die italiänische Geschichte des Mittelalters. Kein Volk hat solche scharf gezeichnete, in Erz gegoßene Charactere, als die Italiäner jener Zeit. Versäumen Sie das Studium jener Geschichte ja nicht, für den Dramatiker kenne ich keine, die gerade in seinem [sic] schwierigsten Theile, so lehrreich für ihn wäre, als die Geschichte Italiens bis in [das] 6. Jahrhundert. Was für den Maler die ältere florentinische Schule seyn mag, ist für den Dramatiker die ältere italiänische Geschichte.

Der Gegenstand ist zu reich, als daß man nicht unwillkührlich weitläuftig werden müßte, wenn man ihn berührt. Sie gehen den rechten Weg, indem Sie unmittelbar bey dem Studium der Quellen

[1]) In vielen Hohenstaufendichtungen verrät sich deutlich der Stammescharakter des Verfassers. Wie verschieden sehen Braunschweiger und Schwabe den Zwist zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen an! Wie parteilich zeigt sich der Bayer in der Behandlung des Konfliktes, der zur Ermordung Kaiser Philipps durch Otto von Wittelsbach führt! Ebenso offenkundig ist sein Streben bei der Darstellung von Konradins Lebensschicksalen, die Mutter des Helden, Elisabeth von Bayern, in den Vordergrund zu stellen.
[2]) Schultz vergißt Kleists „Käthchen von Heilbronn". Ein Femgericht des 19. Jahrhunderts schildert Immermann später im „Münchhausen".

beginnen. Vergessen Sie auch die byzantinischen Geschichtsschreiber nicht, über den Zug Friedrichs nach dem gelobten Lande. Der eine derselben, auf deßen Namen ich unmittelber nicht kommen kann, ward als Gesandter an den Kaiser abgeschickt und beschreibt sehr lebendig und anschaulich jenen Zug. Unter den Neuern ist das beste, was ich über die Hohenstaufen kenne: Geschichte Friedrichs II.: Sie ist von einem Herrn von Funk und erschien in den 90er Jahren.[1]) – [Am Rande:] Pfisters Geschichte von Schwaben[2]) auch nicht zu vergeßen. – Unter den Ritterromanen, die jene Zeit behandelten, erinnere ich mich aus meinen früheren Jugendjahren eines: Alf von Dülmen,[3]) der mir damals baß behagte und nicht ohne Kenntniß der Geschichte abgefaßt schien. Ich will überhaupt nicht davon abrathen, dieses Romanenfach einigermaßen zu benutzen. So verfehlt sie auch im ganzen die Sachen behandeln mögen, so können sie doch auf manche poetische Motive aufmerksam machen. Überhaupt habe ich gefunden, daß für mich wenigstens die Lectüre schlechter Werke oft anregender ist, als die guter, indem man eben durch das gänzlich Verfehlte aufmerksam gemacht wird auf das richtige.

Betrachten Sie das hier gesagte als ein Zeichen, welch einen außerordentlichen Antheil ich an dem wahrhaft großen Werke, welches Sie sich zu unternehmen bereiten, nehme, und wie gern ich mein Scherflein beytragen möchte, damit Sie es leichter vollenden könnten."

– Eine Betrachtung des „Kaiser Friedrich der Zweite", des einzigen Dramas, das Immermann von dem geplanten Zyklus ausführte, lehrt, daß die von Schultz ausgegangenen Anregungen nur zum kleinsten Teil auf fruchtbaren Boden gefallen sind. Seinem für die Barbarossadramen gefaßten Vorsatz, nur fallende Handlung zu geben, ist der Dichter zum Schaden des Werks im „Kaiser Friedrich der Zweite" treu geblieben und hat sich auch hierin nicht den von Allen für ein solches Unternehmen empfohlenen Historien Shakespeares angeschlossen. Es scheint, als hätte ihm der von der

[1]) „Geschichte Kaiser Friedrichs II." Züllichau und Freystadt 1792. Anonym. (Verfasser: Karl Wilh. Ferd. v. Funck). [2]) „Übersicht der Geschichte von Schwaben . . ." von J. C. Pfister. Stuttgart 1813. [3]) „Alf von Dülmen. Oder Geschichte Kaiser Philipps und seiner Tochter. Leipzig 1791. Anonym. (Verfasserin: Christiane Benedikte Eugenie Naubert.)

Romantik stark beeinflußte Verleger neben einer shakespearisierenden Behandlung des Stoffes eine mythische nahe legen wollen, aber auch darauf ließ sich Immermann nicht ein, wenn man von einigen Spuren einer solchen in der Charakterisierung des Titelhelden absieht. Er war auf dem Wege, sich aus der Romantik herauszuarbeiten und sich, in Schillers Fußtapfen tretend, die Bühne zu erobern, vermied daher alles, was den Gesetzen dieser zuwider war,[1]) so auch die lyrischen Einlagen, welche die meisten Verfasser von Hohenstaufendramen in ähnlicher Weise, wie Schultz sie empfiehlt, verwendeten. Gewirkt hat der Hinweis auf die „Braut von Messina", freilich in anderer Beziehung, als der Freund beabsichtigt hatte. Auch benutzte der Dichter, wie ich nachgewiesen zu haben glaube,[2]) die ihm von Schultz gepriesene Monographie Funcks, aus der schon Uhland für seinen „Walther von der Vogelweide"[3]) geschöpft hatte. Was die Charaktere betrifft, hätte Immermann gut getan, sich die diesbezüglichen Anregungen des Briefes mehr zu nutze zu machen; erst im „Alexis" hat er Bedeutsames in der Charakteristik geleistet.

Friedrich Kohlrausch, der auch an dem Entstehen des „König Periander" tätigen Anteil genommen, wie die Zueignung zu diesem Drama beweist,[4]) riet dem Dichter ebenfalls dringend, seinen Plan auszuführen, da die Geschichte der Hohenstaufen für ihn „der rechte Vorwurf" wäre. Er schreibt (14. Dezember 1822)[5]):

„Ohne die eigenthümliche Eindringlichkeit und Freiheit der Reflexion, die in jener Bildungskraft sich als vorherrschend zeigt, mit einem mehr unbewußten Talente, könnten Sie ein solches Werk, die großartige Darstellung längst vergangener Zeitalter, nicht unternehmen."

Seine Worte:

„Liebe, bürgerliches, oder vielmehr individuelles Glück und Unglück etc. würde auch Ihr Stoff seyn müssen, wie in den meisten neuern Werken"

bewogen Immermann vielleicht, mit dem politischen einen Familien-

---

[1]) Später hat er gleich andern Dichtern diese Rücksichtnahme bereut, s. Deetjen a. a. O. S. 140. [2]) a. a. O. S. 20ff. [3]) Diese Schrift lernte Immermann ebenfalls durch Schultz kennen. [4]) Werke. Hempel. XVI, 303ff. [5]) Ungedruckt, im Goethe- und Schiller-Archiv.

konflikt zu verbinden. – Im Jahre 1823 ist in seiner Korrespondenz zum letztenmal auf lange Zeit von dem Unternehmen die Rede. Drei Jahre verlautet nichts mehr davon, bis der Dichter es 1826 wieder in Angriff nimmt. Kohlrausch drückt ihm seine große Freude darüber aus und schreibt unter anderem:[1])

„es ist mir, als hätten Sie einen Theil der Lebensaufgabe, die ich mir setzen möchte, aber nicht auszuführen im Stande wäre, mir abgenommen. Möchten Sie doch die Zeit finden und die günstige Lage und Stimmung, die zur Ausführung nöthig sind!" –

Auch Schultz ergreift noch einmal das Wort:[2])

„Daß Sie . . . den Plan in Hinsicht der Hohenstaufen noch nicht aufgegeben haben, hat mich wahrhaft erfreut, da mich der Gegenstand noch immer begeistert, und Raumers kühle Geschichte[3]) in keiner Beziehung meinen gerechten Erwartungen entsprochen."

---

[1]) 15. September 1826, ungedruckt, im Goethe- und Schiller-Archiv. [2]) 6. Dezember 1826, ungedruckt, ebenda. [3]) Friedrich von Raumers „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" war inzwischen (1823–25) erschienen und hatte das größte Aufsehen erregt. (Vgl. Rosenkranz, Von Magdeburg bis Königsberg. S. 179.) Die Urteile darüber klangen teils sehr begeistert, teils schärfer, als das Werk heute beurteilt zu werden pflegt. Immermann hat aus ihm für den „Kaiser Friedrich der Zweite" geschöpft.

Wieland und Rousseau.

Von

Thimotheus Klein (Metz).

I.

Kaum ein deutscher Dichter hat in dem Umfange wie Wieland Anregungen aus der ganzen Weltliteratur empfangen. Die „Citatio edictalis" der Romantiker ist nur die boshafte Verzerrung dieser Tatsache. Griechen, Römer, Spanier, Italiener, Engländer, Franzosen wirken gleichzeitig und nacheinander auf ihn ein: Platon, Xenophon, Plutarch, Aristophanes, Lukian, Aristipp, Euripides — Lukrez, Ovid, Horaz, Cicero — Cervantes — Ariost — Shakespeare, Milton, Richardson, Fielding, Sterne, Shaftesbury, die englische Aufklärung — alte fabliaux und contes des fées, Crébillon, Voltaire, die französische Aufklärung. Ein großer Zeitgenosse scheint zu fehlen: Jean Jacques Rousseau. Die gewaltige Bewegung der Geister, die der Citoyen de Genève hervorrief, — ist sie an Wieland ohne tiefere Spuren vorübergegangen?

Nach dem Urteile der Allgem. Deutschen Biographie (Bd. 42, S. 407 f. Max Koch) hat es fast den Anschein: „Von Rousseau, zu dem seine Freundin Julie die beste Führerin abgeben konnte, fühlte sich Wieland niemals stärker ergriffen."

Schon aus der Untersuchung Loebells[1]) ging zwar die Bekämpfung Rousseaus in den „Beyträgen" und im „Goldnen Spiegel", und gelegentliche Anpassung an Rousseaus Ideen im „Danischmende" hervor, aber von einem tiefergehenden Einfluß ist nicht die Rede. Der „Goldne Spiegel" ist in diesem Zusammenhang am häufigsten untersucht worden: von G. Breucker in den

[1]) J. W. Loebell, Entwicklung der deutschen Poesie von Klopstocks erstem Auftreten bis zu Goethes Tode. Braunschweig 1858. Bd. II: Wieland.

Preuß. Jahrbüchern (1888, S. 149 ff.) und von Bernh. Seuffert Vierteljschr. 1888, „Wielands Berufung nach Weimar" S. 342 ff.). Das Ergebnis ist die Verwerfung von Rousseaus politischen Theorien durch Wieland. Pröhle[1]) hatte nichts Neues beigebracht. R. Fester[2]) hat die Kritik Wielands am état primitif (die Beyträge) einer erneuten Beurteilung unterzogen und nachgewiesen, daß Wieland falsch zitierte, daß er mit seiner Kritik zu spät kam, daß seine „Randglossen" angesichts des „Emil" und des „Contrat" zum mindesten gegenstandslos waren.

So ist das ausschließlich negative Verhältnis, so weit es sich in den „Beyträgen" und im „Goldnen Spiegel" darstellt, schon eingehend berücksichtigt worden. Die vorliegende Untersuchung will das Bild vervollständigen und den Nachweis versuchen, daß die Beziehungen Wielands zu Rousseau mannigfaltigere gewesen sind, ja daß Rousseaus Einfluß stärker war, als bisher angenommen wurde.

Schon Cholevius[3]) weist gelegentlich der Betrachtung des „Goldnen Spiegels" darauf hin, daß Rousseaus Einfluß Wieland veranlaßt habe, „über Staatsverhältnisse, Völkerglück und reine Menschlichkeit zu philosophieren". Der Schritt von den „Komischen Erzählungen" zu den „Beyträgen" und zum „Goldnen Spiegel" erhält damit eine Motivierung, die über das Bedürfnis des Erfurter Professors hinausgeht, sich wissenschaftlich zu legitimieren, und durch ernstere Behandlung philosophischer und politischer Fragen „den Beyfall von Principibus viris" zu verdienen (Auswahl denkw. Briefe. Wien 1815, II, 2 f.). Wenn sich Wieland in den „Beyträgen" und im „Goldnen Spiegel" im Gegensatz zu Rousseau findet, so ändert dies nichts daran, daß er, durch Rousseau angeregt, sich entschloß, den ernsten Problemen des Staats und der Gesellschaft sich zuzuwenden.

Aber ein Hauch rousseauischer Liebesglut weht aus der „Neuen Heloise" bereits in den „Agathon" hinüber. Der „Emil" ist auf die philosophischen Teile des „Agathon" nicht ohne Einfluß geblieben. Die Fragen der beiden Diskurse Rousseaus werden berührt, und zum Contrat social steht Wieland schon hier in

---

[1]) H. Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877. S. 93 ff. [2]) R. Fester, Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. Stuttgart 1890. S. 38 ff. [3]) Cholevius, Geschichte der deutschen Dichtung nach ihren antiken Elementen. 1854. I, 609.

vollem Gegensatz. Als es galt, dem „Agathon", der auch in der zweiten Ausgabe (1773) noch in der Skepsis stecken geblieben war, durch die „Lebensweisheit des Archytas" einen positiven Abschluß zu geben, schwebte dem Dichter das Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars vor, an welches auch Stimmung und Ton der „Lebensweisheit" erinnern.

Freilich stand Wielands heitere Lebensphilosophie, die „Priesterin der Grazien und Musen", dem sittlichen Rigorismus Rousseaus fremd gegenüber, so wie seiner Lehre vom Naturmenschen und seiner ganzen kulturfeindlichen Verkündigung. Diesem Gegensatz gibt er in den „Beyträgen" Ausdruck, welche mit den „Grazien" und dem „Socrates mainomenos" auf Erkenntnis von Natur und Kultur ausgehen. Trotz alles Widerspruchs übt das Ideal idyllischen Naturlebens auch auf ihn seine bezaubernde Wirkung — er opfert ihm später im „Danischmende".

Rousseaus Naturstaat, sein demokratischer Radikalismus, war Wieland zuwider, und so hat er ihn im „Goldnen Spiegel" bekämpft. Dennoch hat er, als die französische Revolution Rousseaus politische Ideen zu verwirklichen begann, seinen Standpunkt, den er im „Agathon" und „Goldnen Spiegel" und namentlich in dem Aufsatz „Über das göttliche Recht der Obrigkeit" (Nov. 1777) vertrat, unter Rousseaus Einfluß wesentlich eingeschränkt, so sehr er auch versichern mochte, daß jene Werke alles enthielten, was er über Staatsverfassungen u. s. w. denke.

In Briefen über die fatale, vor dem Erscheinen der Confessions laut gewordene Halsbandgeschichte läßt Wieland mit psychologischem Scharfblick dem Charakter Rousseaus Gerechtigkeit widerfahren und hält auch sonst im „Deutschen Merkur" das Andenken des Vielgeprüften aufrecht. —

Das laute und stille Zwiegespräch mit Rousseau ist ein bedeutsamer Zug in Wielands Bilde. Freilich wurde er durch Rousseau nie in so leidenschaftliche Bewegung versetzt wie etwa Schiller. Der Grundzug seines Wesens war maßvolle Skepsis — Pathos lag ihm fern. Er war, was Desnoiresterres[1]) von Voltaire mit Beziehung auf Rousseau bemerkt, „d'une autre famille d'écrivains". Wie grundverschieden waren aber auch ihre Naturen! Rousseau sagt

[1]) Desnoiresterres, Voltaire et J.-J. Rousseau. Paris 1874. S. 92.

von sich: „Dans l'ordre successif de mon goût et de mes idées j'avois toujours été trop haut ou trop bas, Achille ou Thersite, tantôt héros et tantôt vaurien." (Conf. I, 3.) Zu diesem tragischen Selbstbekenntnis läßt sich kein schärferer Gegensatz denken, als die Worte Goethes im Maskenzug:

„Wieland hieß er! Selbst durchdrungen
Von dem Wort, das er gegeben,
War sein wohlgeführtes Leben
Still ein Kreis von Mäßigungen."

Wie Shakespeares Größe den Dichter anzog und abstieß, so stimmte ihn Rousseau bald zum Widerspruch bald zur Bewunderung, ja er konnte sich ihm trotz des Widerstrebens seiner von aller „Schwärmerei" gründlich geheilten Natur nicht entziehen. So hat auch in die Entwicklung dieses Geistes der große Genfer deutlich erkennbare Spuren eingegraben.

---

1. Die Schweizer Zeit. — Julie Bondeli. — „Theano". — „Pygmalion".

Sucht man nach Rousseau in der Zeit von Wielands Schweizer Aufenthalt, so wird manche Erwartung enttäuscht.

Das Erdbeben von Lissabon (1. Nov. 1755) hatte zwei Gedichte Voltaires veranlaßt: „Le Désastre de Lisbonne" und „La Loi naturelle". Rousseau entgegnete in dem Brief vom 18. August 1756, der auch sofort im Druck erschien. Zimmermann gab im nämlichen Jahre seine „Gedanken bey dem Erdbeben, das den 9. Christm. 1755 in der Schweitz verspühret worden"[1]) und „Die Zerstörung von Lisabon" heraus. Auch Wieland griff mit seinen „Hymnen auf die Allgegenwart und Gerechtigkeit Gottes" in die Debatte ein. In der zweiten weitaus größeren Hymne (sie umfaßt im Urdruck 47 S. von 56) ist mit Wahrscheinlichkeit die noch in Goedekes Grdr. (1. Aufl.; in der 2. berichtigt) als „Betrachtung

[1]) Nicht bei Goedeke 2. Aufl. Grd. IV. Der Titel lautet: D. Johann Georgs Zimmermann Gedanken bey dem Erdbeben das den 9. Christm. 1755. in der Schweitz verspühret worden. Cœlo tonantem credidimus Jovem Regnare. Horat. Zürich, bey Heidegger und Compagnie. im Jenner 1756. 4 Bll. 4°. (In einem Sammelband der Großh. Weimar. Bibliothek. Wahrscheinlich aus Wielands Besitz.)

über das Erdbeben von Lissabon. 1756. 4°" angeführte Schrift zu erblicken. (S. auch Wieland Ww. Hempel, Bd. 40, S. 325, Anm. 1.)

Die im Psalmenstil gehaltene Tirade Wielands stellt das Erdbeben als Strafe des rächenden Gottes dar: „Denn sie wollen nicht Acht haben auf die Thaten des HErrn, noch auf das Werk Seiner Hände; darum wird er sie zerstören." Ganz der von erhaben frommen Gefühlen trunkene Schwärmer – keine Spur von Rousseaus maßvoller Betrachtung. Rousseau sagt über die Auffassung, wie sie Wieland (im strengsten Wortsinn) predigt: „Les premiers qui ont gâté la cause de Dieu sont les prêtres et les dévots, qui ne souffrent pas que rien se fasse selon l'ordre établi, mais font toujours intervenir la justice divine à des événemens purement naturels, et pour être surs de leur fait, punissent et châtient les méchans ...." (Lettre à M. de Voltaire, Oeuvr. X. S. 129.)

Auch aus der engen persönlichen Verbindung, in welcher Wieland seit Juni 1759 mit Julie Bondeli stand, geht keinerlei nachweisbare Beeinflussung durch Rousseau hervor. Er war schon vorher in Wielands Gedankenkreis eingetreten. So schreibt er am 17. Nov. 1758 an Zimmermann: „Haben Sie auch schon gelesen, was der Citoyen de Genève an Herrn D'Alembert sur l'utilité absolue et relative du théâtre geschrieben hat?" (Ausg. Briefe I, 313. – Rousseaus Lettre à d'Alembert war im Oktober erschienen.) Der Brief vom 8. November desselben Jahres (Ausg. Briefe I, 309/10) enthält einen, Rousseauischen Ideen verwandten Gedanken: Wieland sagt von einer „Basiliade": „Es enthält eine severe Critik der Civil- und Staatsgesetze aller policirten Nationen. Der Autor gibt seinem Volke nichts als die natürliche Religion und eine mit den Gesetzen der Natur harmonische Unschuld und Güte. Wenn die unverderbte Natur schön und gut ist, so sind Zeinzemin und seine Nation liebenswürdig ... Es ist gut, wenn man uns lebhafte Gemälde von der Seligkeit macht, welche wir genießen würden, wenn wir der Stimme der Natur und den Vorschriften der gesunden Vernunft gemäß lebten." — Als Wieland später im „Goldnen Spiegel" das Völkchen des Psammis geschildert hatte, ließ er es durch Danischmende gegen den Iman mit den Worten verteidigen: „Es ist löblich und nützlich, sie [die Menschen] durch solche Schilderungen ... auf den Pfad der Natur zurückzuführen und zu einem weisen Genuß ihrer Wohltaten einzuladen."[1]) (Gold. Sp. 1. Ausg. I, S. 198.)

[1]) Breucker sagt a. a. O. S. 158, Wieland deute „im Hinblick auf R.s epochemachende Schriften an, daß schon die bloße Schilderung solcher glücklichen Menschen für die Sitten der Bürger eines Staates nachteilig, ja

In demselben Briefe, in welchem er aus Bern (4. Juli 1759) an Zimmermann wenig schmeichelhaft über Julie schreibt: „Madelle. Bondeli a parfaitement réussi à m'ennuyer deux heures continues. C'est une fille effroyante que cette Mlle. Bondeli" — spricht er von seinem Geist, „der den Cyrus denken und mit Shaftesbury und Diderot und Rousseau wetteifern soll." (Ausg. Br. II, 49 f.) Es zeigen sich jedoch in seinen gleichzeitigen Schriften keinerlei Spuren dieses Wetteifers mit Rousseau. Die einzige in Bern entstandene Dichtung ist „Clementina von Porretta" nach des „englischen Briten" Richardson „Sir Charles Grandison".

Die Verehrung Richardsons teilt zwar Wieland mit Rousseau. Während aber dieser seinem englischen Vorbilde treu bleibt, wendet sich Wieland bald gänzlich von ihm ab. (Brief an d'Alembert, Oeuvr. I, 233. On n'a jamais fait encore, en quelque langue que ce soit, de roman égal à Clarisse, ni même approchant. 1758. – 1767, 8. April. à M. le marquis de Mirabeau. Oeuvr. XII. 13. S. auch J. Texte, J. J. Rousseau et les origines du Cosmopolitisme littéraire. Paris 1895, S. 178/179.) Und als Wieland im Mai 1760 Bern verließ, war er ein durchaus anderer geworden.

Die „Neue Heloise" erschien Anfang 1761. Das Verhältnis Wielands zu Julie war kühl geworden und reifte zum Bruch heran; es war gänzlich gelöst, als Julie mit Rousseau persönlich bekannt wurde. Sie sah Rousseau zum erstenmal im Mai 1765. Am 1. Juni schreibt sie an Zimmermann, daß Rousseau sie zweimal besucht habe.[1]) Juliens Abhandlung über die „Neue Heloise" gelangte durch Heß in Rousseaus Hände, der am 12. Okt. 1763 sich höchst lobend über die Verfasserin aussprach. Von diesem Briefe ebensowohl als von Juliens Verteidigung der N. H. hatte Wieland Kenntnis, wie er noch Ende 1764 (Brief an Sophie von La Roche)[2]) nach langem Schweigen Nachrichten durch Julien über Rousseau erhält.

---

gefährlich ist." Das behauptet nämlich der Iman, Danischmendes Feind. Wäre dies Wielands Anschauung, dann ist es unerfindlich, warum er die breite Schilderung des unschuldigen Völkchens selbst macht, ja sie im „G. Sp." noch einmal wiederholt, endlich wie soll gar der Danischmende nach dem „G. Sp." verstanden werden, wenn W. selbst eine so schroff ablehnende Stellung gegen derlei Schilderungen einnähme? (S. unten: Danischmende.) [1]) Bodemann, Julie von Bondeli und ihr Freundeskreis. Hannover 1874. S. 114 f. [2]) Neue Briefe C. M. Wielands vornehmlich an Sophie von La Roche. Herausgegeben von R. Hassencamp. Stuttgart 1894. S. 116.

Während ihres Zusammenseins in Bern hatte Julie Wieland mit Shakespeare bekannt gemacht, aber daß sie ihm „Führerin" zu Rousseau geworden sei, dafür ist nirgends ein Anzeichen zu finden.

Juliens Verteidigung der N. H. und ihre brieflichen Nachrichten über Rousseau sind das Einzige, worin vielleicht literarische Einwirkung gefunden werden könnte.

Aus der Zeit vor dem „Agathon" stammt der durch Rousseau angeregte Gedanke einer pädagogischen Schrift, die unausgeführt blieb. Die Folgen des Verhältnisses zu Christine Hagel (Bibi) legten Wieland Erziehungspläne nahe. Er wollte eine „Theano", ein Seitenstück zum „Emil", schreiben. „Je composerai pour elle (Bibi) un Livre qui s'appellera Theano et sera plus à portée de tout le monde et plus pratiquable qu' Emile . . ." (S. Hassencamp a. a. O. S. 60; Bodemann a. a. O. S. 269; A. D. B. 42 Art. Wieland.)

Es wurde nichts aus dem Plane. Erst im Jahre 1790 teilte Wieland in dem Aufsatze „Pythagorische Frauen" drei angebliche Briefe der Theano (Gattin des Pythagoras) und einige Anekdoten von ihr mit. (Kalender für Damen 1790, Ww. Bd. XXIV, S. 245 ff.)

Ähnlich erging es später mit der Absicht, einen „Pygmalion" zu schreiben. Dies Motiv hatte Wieland schon in früher Jugend beschäftigt. Am 6. März 1752 schreibt er aus Tübingen an Bodmer: „Damals (im Kloster Bergen) machte ich nach Art des Pygmalions des S. Hyacinthe einen philosophischen Aufsatz, worin ich aus philosophischen Prinzipiis . . . zeigen wollte, wie die Venus gar wohl hätte, ohne Zuthun eines Gottes, durch die innerlichen Gesetze der Bewegung der Atomen, aus Meerschaum entstehen können, und daraus den Schluß machte, die Welt könne ohne Gottes Zuthun entstanden seyn." (Ausg. Br. I, 48.)

Als Rousseaus Pygmalion, scène lyrique, bekannt wurde, griff Wieland den Gedanken wieder auf. Er schreibt am 25. Januar 1771 an Jacobi: „Ich habe schon lange die Idee von einem kleinen lyrischen Schauspiel, Pygmalion, im Kopfe, eine Idee, aus welcher etwas Schönes, sehr Schönes werden müßte, wenn ich sie so ausführen könnte, wie sie in meiner Einbildung liegt." (Ausg. Br. III, 21.)

Im Februar desselben Jahres schickte er an Sophie La Roche eine Abschrift des Pygmalion von Rousseau: „Voilà une copie de la fameuse Scene lyrique de Rousseau que vous n'avés pas peutetre encor.“ (Hassencamp a. a. O. S. 232.) In Weimar verarbeitete er den Stoff zu einem Ballett. (Jacobis Brief an den Grafen von C... 16. Juni 1771.) — Noch im „Aristipp“ (1800—02) taucht das Pygmalionmotiv wieder auf: ein Jüngling Chariton, der sich in eine Aphrodite des Skopas verliebt hatte, wird durch Unterschiebung einer „Nymphe“ der Lais geheilt. (Ww. Bd. XXXV, Arist. III, 9. Brief.) —

Im weiten Umkreis der ganzen damaligen Literatur, ums Jahr 1760, hatte kein Schriftsteller ähnliches Aufsehen erregt wie Rousseau mit der „Neuen Heloise“ (Anf. 1761), dem „Contrat social“ und dem „Emile“ (Ce contr. s. parut un mois ou deux avant l'Emile, Conf. II, 11). Es ist selbstverständlich, daß Wieland sich damit beschäftigte, und wir begegnen auch den drei Hauptwerken Rousseaus in der ersten großen Schöpfung Wielands.[1])

---

2. Agathon.

„Agathon“ (2. Ausg. in 4 Bdn. 1773) ist nach Wielands Überzeugung kein gefährlicherer Roman als die „Neue Heloise“. „Wir wünschen uns Leserinnen zu haben; denn diese Geschichte, wenn sie auch weniger wahr wäre als sie ist, gehört nicht unter die Romanen, von welchen der Verfasser des gefährlichsten und lehrreichsten Romans der Welt die Jungfrauen zurückschreckt.“

---

[1]) Der Güte des Direktors der Großh. Weimar. Bibliothek, Herrn Dr. von Bojanowsky, verdanke ich ein Verzeichnis der Schriften Rousseaus, die in Wielands Besitz gewesen sind. 1. Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. Amst. 1759. 2. La Nouvelle Heloïse. Amst. 1761. 2a. Dasselbe. Genève 1780. 3. Oeuvres. Paris 1765. 4. Emile. Genève 1780. 5. Traité de la musique. Genève 1781. 6. Dictionnaire de la musique. Genève 1781. 7. Mélanges. Genève 1781. 8. Théâtre et poésies. Genève 1782. 9. Confessions. Genève 1782. 10. Suite des confessions. Genève 1789. Die vorstehende Liste ist ein Auszug aus dem für die öffentliche Versteigerung angefertigten „Verzeichnis der Bibliothek des verewigten Herrn Hofrath Wieland“. Weimar 1814. Mit Vorrede von Bertuch. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß Wieland noch Handexemplare besessen hat, die von der öffentlichen Versteigerung zurückgestellt wurden.

(Agathon Bd. III, 32/33; s. Brief an Zimmerm. 1763, 21. Juni. Ausg. Br. III, 218/19.) Derselbe Gedanke kehrt wieder in Idris und Zenide:

„Es dürfe was du mahlst, die schöne Unschuld lesen
Trotz aller Furcht, die schüchternen Agnesen
Hans Jakob Rousseau eingejagt.“
(Ww. XVII, 16.)

Die „nahmenlosen Entzückungen“ jedoch, „die uns die erste Liebe in noch unverdorbener, kaum entfalteter Jugend erfahren macht“,[1]) klingen im „Agathon“, an dem Wieland gerade arbeitet, nach. Die Lust empfängt „allein von der Empfindung des Herzens jenen wunderbaren Reiz, welcher immer für unaussprechlich gehalten worden ist, — bis Rousseau, der Stoiker, sich herabgelassen hat, sie in dem fünfundvierzigsten Briefe der neuen Heloise zu schildern“. (S. E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, S. 118 f. — Agathon I, S. 349 f.) — 45. Brief ist Schreibfehler für 55.) Es sind Liebhaber wie St. Preux und Agathon, die über den Anteil der Seele an den Vergnügungen der Liebe den entscheidenden Ausspruch zu tun haben. Freilich wird den Verehrern der animalischen Liebe St. Preux's Ausruf unverständlicher sein als eine „Hetruscische Aufschrift“ den Gelehrten: „O, entziehe mir immer diese berauschenden Entzückungen, für die ich tausend Leben gäbe! — Gieb mir nur das alles wieder was nicht sie, aber tausendmal süßer ist als sie!“ (Oeuvr. IV, N. H. I, 55. Brief.)

Wieland weist zwar die Ehre, mit St. Preux verglichen zu werden, für seine Person zurück, — ihm ähnlicher zu werden habe er entweder zu viel Mut oder zu viel Unschuld gehabt. (An Zimmermann 7. Jan. 1765, Ausg. Br. II, 257.) Wir wissen, daß er wenigstens nicht an einem allzugroßen Überfluß von Unschuld litt, um St. Preux-Agathon nicht auch im Leben ähnlich zu sein.

Die „Seelenmischung“, von der im 11. Kapitel die Rede ist, findet auch bei St. Preux und Julie statt: Rends-moi cette *étroite union des âmes* que tu m'avois annoncée et que tu m'as si bien fait goûter, — rends-moi cet abattement si doux rempli par les éffusions de nos cœurs — tu m'as laissé quelque chose de ce charme inconcevable qui est en toi, et je crois qu'avec ta douce haleine tu m'inspirois une âme nouvelle. Hâte-toi, je t'en conjure, d'achever ton ouvrage. *Prends de la mienne tout ce qui m'en reste, et mets tout à fait la tienne à la place.*“ (N. H. I, 55. Brief. Oeuvr. IV. 99. 101.)

[1]) Brief an Zimmermann. Ausg. Br. III, 21.

Auch die Belebung der Natur durch das sentimentale Gefühl ist echt rousseauisch. Danae, „welche seit wenigen Wochen eine ganz neue Empfindlichkeit für das Schöne der Natur und die Vergnügungen der Einbildungskraft bekommen hatte", ergeht es wie St. Preux, „der die Flur lachender, das Grün frischer und lebhafter, die Luft reiner, den Himmel heitrer findet", seitdem er liebt. (Agathon II, 15; N. H. Oeuvr. IV. 38. Brief.)

Welche Kluft aber trotzdem Wielands Naturgefühl von dem Rousseaus trennt, geht vielleicht am bezeichnendsten daraus hervor, daß Wieland die Danae, als sie einen Hain betritt, „von einem versteckten Konzert, welches alle Arten der Singvögel nachahmte", empfangen werden läßt. „Aus jedem Zweig, aus jedem Blatt schien eine besondere Stimme hervorzudringen, so volltönig war diese Musik, welche, durch Nachahmung der kunstlosen Natur in der scheinbaren Unregelmäßigkeit phantasierender Töne, die lieblichste Harmonie hervorbrachte, die man jemals gehört hatte." (Agathon II, 15.) In der oben erwähnten Stelle der N. H. nehmen auch die Vögel teil an der Verklärung der Natur durch die Liebe: „Le chant des oiseaux semble avoir plus de tendresse et de volupté." (N. H. Oeuvr. IV, 78. 38. Brief.) Bei Wieland verstecken sich Nachahmer von Vogelstimmen! –

Das Bestreben, für eine heikle Situation einen Gewährsmann aufzubringen (ein bei Wieland häufiges Bedürfnis), verführt ihn gelegentlich, Rousseau unrecht zu tun. Die folgende Stelle mag zugleich ein Beleg dafür sein, wie skrupellos Wieland mit seinen Zitaten verfuhr. (S. Fester a. a. O. S. 39.)

Danae liegt in einem Pavillon in tiefem Schlaf. „Wir müssen besorgen", sagt Wieland, „daß Leute, welche nichts dafür können, daß sie keine Agathonen sind, vielleicht so weit gehen möchten, zu argwöhnen, daß er sich den tiefen Schlaf, worin Danae zu liegen schien, auf eine Art zunutze gemacht haben könnte, die sich ordentlicherweise nur für einen Faun schickt, und welche unser Freund Johann Jacob Rousseau selbst nicht schlechterdings gebilligt hätte, so scharfsinnig er auch, in einer Note seines Schreibens an Dalembert, dasjenige zu rechtfertigen weiß, was er eine stillschweigende Einwilligung abnöthigen, nennt". (Agathon I, 338/39.)

Bei Rousseau heißt es: „Vouloir contenter insolemment ses désirs sans l'aveu de celle qui les fait naître, est l'audace d'un satyre ... Ce n'est pas

encore assez d'être aimé, les désirs partagés ne donnent pas seuls le droit de les satisfaire; il faut de plus le consentement de la volonté. Le cœur accorde en vain ce que la volonté refuse. L'honnête homme et l'amant s'en abstient, même quand il pourroit l'obtenir. Arracher ce contentement tacite, c'est user de toute la violence permise en amour . . .“ (Oeuvr. I, Lettre à d'Alemb. S. 235.)

Was soll die Stelle in jenem Zusammenhang? Danae schläft, und verstellt sie sich auch – für Agathon schläft sie; also ist jede, auch eine stillschweigende Einwilligung, ausgeschlossen. Und weiter: Rousseau hätte den Überfall einer Schlafenden „nicht schlechterdings“ gebilligt? Aber doch gebilligt? Nein – Rousseau hätte ihn unter keinen Umständen gebilligt: „Le véritable amour, toujours modeste, n'arrache point ses faveurs avec audace; il les dérobe avec timidité.“ (N. H. I, 50. Br. Oeuvr. IV, 93.)

Rousseau muß später noch einmal für die Entschuldigung eines Fauns herhalten, in Idris und Zenide:

„Sein Grundsatz war, (und er befand sich wohl dabey)
Der Nymfen Blödigkeit durch Bitten zu beschämen
Sey weder klug noch schön. Er raubte sonder Scheu,
Und wußt' am Ende stets die Frevel zu verbrämen:
Er schob die That auf Amors Ungeduld,
Und Rousseau, wie ihr wißt, vermindert seine Schuld.“
(Ww. XVII, 219.)

Im Agathon erscheint auch die „schöne Seele“. Zu dem Bilde aber, das sich Wieland früher von einer solchen gemacht hatte, tritt ein neuer Zug hinzu. Er hatte aus der Kyropädie des Xenophon die Episode von „Araspes und Panthea“ geschöpft, die er ursprünglich seinem Cyrus einzuweben gedachte, dann aber selbständig in Dialogform darstellte.[1]) Panthea ist eine schöne Seele, ein heroisches, tugendhaftes Weib, das ihrem Gatten Treue und Liebe hält bis zum Tode, trotz schwerer Versuchung, in die sie gerät. Noch im Jahre 1774 (D. M. März S. 310 f.)[2]) greift Wieland zur Erklärung dessen, was eine schöne Seele sei, auf Panthea zurück; sie steht hier neben Psyche und Danae. Im „Agathon“ fühlt der Dichter selbst die Schwierigkeit, Danae als eine „schöne Seele“ einzuführen. „Die Tugend einer Danae!“[3]) „Wir gestehen es, nichts ist gerechter als das Vorurtheil, welches

[1]) Araspes und Panthea. Eine moralische Geschichte in einer Reihe von Unterredungen. Zürich 1761. (Geschr. in Bern 1758; Ww. XVI, 181ff.)
[2]) Miscellanien. Von schönen Seelen. [3]) N. H. Oeuvr. IV, 5: N. *Les belles âmes!* . . . le beau mot! R. O philosophie! Combien tu prends de peine à rétrécir les cœurs, à rendre les hommes petits!

der schönen Danae entgegensteht." Aber – und dies ist das Neue in dem Begriff Wielands von der schönen Seele – trotz aller „angenehmen Verirrungen" können die „Lineamenten der Tugend" nicht verwischt werden. „Die Grundzüge der Seele bleiben unveränderlich," „eine schöne Seele kann sich verirren, kann durch Blendwerke getäuscht werden, aber sie kann nicht aufhören, eine schöne Seele zu seyn". (Agathon IV., 127/128/129.)

Der Typus einer solchen „schönen Seele" aber ist Julie. „Ist denn kein Unterschied", frägt Wieland in den Unterredungen mit dem Pfr. in **, „zwischen einer Schatulliöse . . . . und „einer Julie, deren Seele durch ihren Fall selbst ihre Reinigkeit nicht verliehrt, und der Tugend, auch da sie sich von ihr verirrt, herzlicher ergeben ist, als manche anmaßliche Lukretia, die sich große Dinge auf eine Keuschheit einbildet, welche niemand auf die Probe zu stellen begehrt?" (D. M. Juni 1775, S. 254/55.) Mag immerhin der Ursprung des Begriffs der „schönen Seele" bei den Mystikern und im Pietismus zu suchen sein,[1]) und so religiöse Herkunft haben – Wieland findet den seinen in der Kalokagathie der Alten (D. M. März 1774, S. 311), in der Grazie und Tugend, und so ist seine „schöne Seele" durchaus ein ästhetisch-sittliches Ideal,[2]) ohne irgend religiöse Beimischung. Die „schöne Seele" ist ihm ein character indelebilis, eingeborene Tugend, die keine Verfehlung in ihrem Wesen aufheben kann. Dieser letzte Zug geht auf Rousseau zurück. Panthea widersteht der Untersuchung, Danae fällt wie Julie, bleibt aber dessenungeachtet – eine „schöne Seele".

Wie stark übrigens Wieland durch die „Neue Heloise" ergriffen ward, wie hoch er sie schätzte, zeigt die (spätere) Äußerung an Fritz Jacobi: „Bei Gelegenheit des 54sten Briefes der neuen Heloise, dessen Sie erwähnen, muß ich Ihnen sagen, daß ich diese neue Heloise vor einigen Tagen wieder gelesen und für J. J. Rousseau von neuem eine Art von Enthusiasmus bekommen habe. Es ist ein göttliches Buch. Unsere Zeiten sind ein solches Buch nicht werth; aber wir, mein Bruder, sind es werth, und für uns und unsere Brüder und Schwestern in der Welt ist es geschrieben." (An Jacobi 2. Dez. 1771.)

Wenn er anderseits die vielen Abschweifungen bei Rousseau tadelt, der seine Geschicklichkeit so nichtswürdig mißbrauche, mit moralischen Abhandlungen, mit paradoxen und nie ausführbaren Vorschlägen u. s. w. aufzutreten, so kann man Wieland, ohne ihm

---

[1]) Erich Schmidt a. a. O. S. 318ff. [2]) Einwirkung Shaftesburys.

zu viel zu tun, wenigstens den Vorwurf, daß Rousseau „neben seinen Erdichtungen zugleich seine ganze Philosophie aufdringe", getrost zurückgeben.[1]) Gerade im Agathon nehmen ja die philosophischen Auseinandersetzungen einen breiten Raum ein. Für unsere Frage sind sie von Interesse, weil darin rousseauische Ideen berührt werden.

Der Sophist Hippias, der „nicht immer unrecht hat", wie Wieland im Vorbericht zur Gesamtausgabe 1794 ff. versichert, wendet sich in der Unterredung mit Agathon gegen den état primitif. „Es ist wahr", sagt er, „die rohe Natur bedarf wenig. Unwissenheit ist der Reichthum des Wilden. Eine Bewegung, die seinen Körper munter erhält, eine Nahrung, die seinen Hunger stillt, ein Weib, schön oder häßlich, wenn ihn die Ungeduld des Bedürfnisses beunruhiget, ein schattichter Rasen, wenn er des Schlafs bedarf, und eine Höle, sich vor dem Ungewitter zu sichern, ist alles was der wilde Mensch nöthig hat, um in dem Lauf von achtzig und hundert Jahren sich nur nicht einfallen zu lassen, daß man mehr vonnöthen haben könne. Die Vergnügungen der Einbildungskraft und des Geschmackes sind nicht für ihn; er genießt nicht mehr als die übrigen Thiere, und genießt wie sie". (Agathon I. 167/68.) Das ist ganz das Bild des Naturmenschen in dem Diskurs über die Ungleichheit. Aber ebensowenig möglich noch wünschenswerth wie das Leben des Wilden ist nach Hippias der erträumte Mittelzustand, den Rousseau auf die primitive Stufe folgen ließ — „ein „goldenes Alter", ein „idealisches Arkadien", ein „reizendes Hirtenleben", welches „zwischen der rohen Natur und der Lebensart des begüterten Theils eines gesitteten und sinnreichen Volkes das Mittel halten soll". (Ag. I. 168/69; Disc. sur l'in. Oeuvr. I, 110.)

Hippias ist natürlich ein Verteidiger verfeinerter Kultur: „Ich habe schon bemerkt, daß die Glückseligkeit, welche wir suchen, nur in dem Stand einer Gesellschaft, die sich schon zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit erhoben hat, Statt finde. In einer solchen Gesellschaft entwickeln sich alle diese mannichfaltigen Geschicklichkeiten, die bey dem wilden Menschen, der so wenig bedarf, so einsam lebt, und so wenig Leidenschaften hat, immer müßige Fähigkeiten bleiben." (Ag. I, 181.)

Preist der Sophist die Kultur von seinem materialistisch-hedonistischen Standpunkte aus, so Agathon vom idealistisch-moralischen. „Meine damalige Erfahrung . . . hat mich seitdem oftmals auf die Betrachtung geleitet, wie groß der Beytrag sey, welchen die schönen Künste zur Bildung des sittlichen Menschen thun können; und wie weislich die Priester der Griechen gehandelt, da sie die Musen und Grazien, deren Lieblinge ihnen so große Dienste gethan, selbst unter die Zahl der Gottheiten aufgenommen haben." (Ag. II, 60.)

Hier ist die Frage des ersten Diskurses über den Nutzen der Künste in Hinsicht auf die Moral im geraden Gegensatz zu Rousseau beantwortet.

[1]) Erich Schmidt a. a. O. S. 145.

Anders verhält es sich mit Agathon-Wielands Stellung zum Materialismus des Hippias-Helvetius oder Lamettrie. Eine Vergleichung der Argumente Agathons gegen den Materialismus des Sophisten mit der Polemik Rousseaus gegen die Enzyklopädie, wie sie sich in der Profession de foi du vicaire Savoyard findet, ergibt in manchen Punkten auffallende Berührungen.

In dem „Gespräch zwischen Hippias und seinem Sclaven" (Agathon I, 115 ff.) behauptet der Sophist die zufällige Entstehung der Welt aus der Bewegung der Atome. Agathon wendet ein:[1]) „Kein Mensch in der Welt ist jemals albern genug gewesen zu glauben, daß eine ungefehre Bewegung der Buchstaben des Alphabets nur eine Iliade hervorbringen könnte." (Agathon I, 124.)[1])

Rousseau und Wieland konnten diesen Vergleich bei *Diderot* finden, in dessen Pensées philosophiques (erschienen 1746) es heißt: „J'ouvre les cahiers d'un professeur célèbre, et je lis: „Athées, je vous accorde que le mouvement est essentiel à la matière: qu'en concluez-vous.... Que le monde résulte d'un jet fortuit des atomes? J'aimerais autant que vous me disiez que *l'Iliade* d'Homère ou la *Henriade* de Voltaire est un résultat de jett fortuits des caractères." (Pensées ph. XXI.)

An Rousseau erinnert wiederum die Diskussion über das höchste Wesen. Agathon frägt: „Und was ist eine ungefehre Bewegung? Was ist ein untheilbares, ewiges, nothwendiges, durch sich selbst bestehendes Stäubchen?" (Ag. I, 124). Der Vikar entscheidet: „On croit dire quelque chose par ces mots vagues de *force universelle, de mouvement necessaire*, et l'on ne dit rien du tout." (Oeuvr. II, 245.)

Die Existenz Gottes ist durch das subjektive Gefühl erwiesen; Agathon: „Ich brauche nur die Augen zu öffnen, um mich selber zu empfinden, um

---

[1]) Dieser Einwurf findet sich auch bei Rousseau, nur hat er statt Iliade: l'Enéide: „Je ne dois point être surpris qu'une chose arrive lorsqu'elle est possible, et que la difficulté de l'événement est compensée par la quantité des jets; j'en conviens. Cependant si l'on me venoit dire que des caractères d'imprimerie projetés au hasard ont donné *l'Énéide* toute arrangée je ne daignerois pas faire un pas pour aller vérifier le mensonge." (Emile IV. Oeuvr. II, 246. Siehe auch R.s Brief an M. de *** 15. I. 1769. Oeuvr. XII, 144.) — In dem eben genannten Brief weist Rousseau auf Diderot hin, gebraucht aber auch hier „Énéide". — Schon Toland hatte in den „Letters to Serena" (London 1704) das Beispiel gebraucht, daß man die Entstehung einer Blume oder Fliege aus dem an sich zwecklosen Zusammentreffen der Atome ebensowenig erklären könne, als etwa die Entstehung einer Aeneis oder Ilias aus dem millionenmal wiederholten Zusammentreffen der Buchdruckerlettern." (Lange, Gesch. d. Materialismus. 9. Aufl. bes. v. H. Cohen. Leipzig 1898. I, 293.)

in der ganzen Natur, um in dem Innersten meines eigenen Wesens den Urheber derselben, diesen höchsten wohlthätigsten Geist zu sehen. Ich erkenne sein Daseyn nicht blos durch Vernunftschlüsse; ich fühle es, wie ich fühle, daß eine Sonne ist, wie ich fühle, daß ich selbst bin.“ (Ag. I, 125/26.) Der Vikar: „J'aperçevois Dieu partout dans ses œuvres; *je le sens en moi*, je le vois autour de moi.“ (Emile IV, Oeuvr. II, 298.[1])

Gemeinsam ist beiden der Schluß von der Zweckmäßigkeit des Weltganzen auf den intelligenten Urheber: „Was ist dieses große Ganze, welches wir die Welt nennen, anders als ein Inbegriff von Würkungen? Wo ist die Ursache davon? Oder kannst du Würkungen ohne Ursache, oder zusammenhängende, regelmäßige, sich auseinander entwickelnde, und in Einen Zweck zusammenstimmende Würkungen ohne eine verständige Ursache denken?“ (Agathon I, 125.) Der Vikar: „Si la matière mue me montre une volonté, la matière mue *selon de certaines lois* me montre une *intelligence*.“ (Oeuvr. II, 245.)

Hippias ist der Träger auch des ethischen Materialismus der Enzyklopädisten. Wie schon Mandevil in seiner berüchtigten Bienenfabel (1723), und später Helvetius, Lamettrie u. s. w. erklärt er die „Tugenden“ aus dem Prinzip der Selbstliebe. (Lange, Gesch. des Materialismus I.) Selbst die Laster tragen zur Hebung der Kultur und damit zum Gemeinwohl bei. („Ein geheimer Artikel der Aufklärung, der selten erwähnt, aber nie vergessen wird,“ Lange a. a. O. II, 460.) Hippias vergißt ihn nicht, wenn er ihn auch nicht ganz offen ausspricht: „Die Einführung des Eigenthums, die Ungleichheit der Güter und Stände, die Armuth der einen, der Überfluß, die Üppigkeit und die Trägheit der andern, dieses sind die wahren Götter der Künste.“ (Agathon I, 181 f.)

Der Sophist mengt aber auch die naturrechtlichen Voraussetzungen des Discours sur l'inégalité sowie die Vertragstheorie in sein System. Die bezeichnende Stelle lautet: „Giebt es nicht ein allgemeines Gesetz, welches bestimmt, was an sich selbst Recht ist? Ich antworte ja; und dieses allgemeine Gesetz kann kein andres seyn, als die Stimme der Natur, die zu einem jeden spricht: Suche dein Bestes;[2]) oder mit anderen Worten:

[1]) Vgl. auch den Brief R.s an Voltaire vom 18. Aug. 1756: „Je la sens (die Vorsehung), je la crois, je la veux, je l'espère, je la défendrai jusqu'à mon dernier soupir.“ (Oeuvr. X, 133.) [2]) „Fais ton bien avec le moindre mal d'autrui qu'il est possible“ Disc. sur l'inég. Oeuvr. I, 100. „— ce que

Befriedige deine natürlichen Begierden, und genieße soviel Vergnügen als du kannst. Dies ist das einzige Gesetz, das die Natur dem Menschen gegeben hat; und so lang er sich im Stande der Natur befindet, ist das Recht, das er an alles hat, was seine Begierden verlangen, oder was ihm gut ist, durch nichts anders als das Maß seiner Stärke eingeschränkt; er darf alles, was er kann, und ist keinem andern nichts schuldig. Allein der Stand der Gesellschaft, welcher eine Anzahl von Menschen zu ihrem gemeinschaftlichen Besten vereiniget, setzt zu jenem einzigen Gesetz der Natur, suche dein eignes Bestes, die Einschränkung, ohne einem andern zu schaden." (Agathon I, 207/8.)

Tugend und Laster gründen sich auf das der Gesellschaft Schädliche und Nützliche. Sie sind willkürlich, insofern sie sich auf den Gesellschaftsvertrag stützen, und unsicher, weil jedes Volk etwas anderes für nützlich oder schädlich ansieht: „Das Klima, die Lage, die Regierungsform, die Religion, das eigne Temperament und der Nationälcharakter eines jeden Volks, seine Lebensart, seine Stärke oder Schwäche, seine Armuth oder sein Reichthum, bestimmen seine Begriffe von dem, was ihm gut oder schädlich ist." (Agathon I, 208 f.)

Dieser letzte Gedanke des Hippias, von Montaigne[1]) und Montesquieu ausführlich begründet, ist auch im Contrat social mit ausdrücklicher Berufung auf Montesquieu betont.[2])

Rousseau läßt aber den Hippias in der moralischen Auffassung des Gesellschaftsvertrags weit hinter sich: „Ce passage de l'état de nature à l'état civil produit dans l'homme un changement très-remarquable, en substituant dans sa conduite la *justice* à l'instinct, et donnant à ses actions la *moralité* qui leur manquoit auparavant. C'est alors seulement que *la voix du devoir* succédant à l'impulsion physique, et le *droit* à l'appétit, l'homme, qui jusque-là n'avoit regardé que lui-même, se voit forcé d'agir sur d'autres principes, et de consulter sa raison avant d'écouter ses penchans." (C. s. Oeuvr. III, 315.)

---

l'homme perd par le pacte social, c'est sa *liberté naturelle et un droit illimité à tout ce qui le tente et qu'il peut atteindre*" . . . — „il faut bien distinguer la *liberté naturelle, qui n'a pour bornes que les forces de l'individu*, de la liberté civile, qui est limitée par la volonté générale." (C. s. I. chap. 8. Oeuvr. III, 316.) [1]) Essais. Paris. J.-Fr. Bastien 1783. „De la coustume et de ne changer aisement une loy recuē". I, 117 ff. [2]) Contr. soc. II, 11, namentlich Buch III, Kap. 8: „Que toute forme de gouv. n'est pas propre à tout pays." Oeuvr. III, 350 ff.

Wie oben auf das religiöse, so beruft sich Agathon gegen des Hippias egoistische Nützlichkeitsmoral auf das sittliche Gefühl, fast mit den Worten Rousseaus: „Du spottest der Tugend und Religion. Wisse, nur den unauslöschlichen Zügen, womit ihr Bild in unsere Seelen eingegraben ist, nur dem geheimen und wunderbaren Reiz, der uns zu Wahrheit, Ordnung und Güte zieht, und der den Gesetzen besser zu statten kömmt als alle Belohnungen und Strafen, nur ihm ist es zuzuschreiben, daß es noch Menschen auf dem Erdboden giebt, und daß unter diesen Menschen noch ein Schatten von Sittlichkeit und Güte zu finden ist." (Agathon I, 229/30.)

Discours sur les sciences: „O vertu! science sublime des âmes simples, faut-il donc tant de peines et d'appareil pour te connoître? *Tes principes ne sont-ils pas gravés dans tous les cœurs?* et ne suffit-il pas pour apprendre tes lois de rentrer en soi-même et d'écouter la voix de la conscience dans le silence des passions." (Oeuvr. I, 20.)

Oft genug durchbricht Rousseau selbst mit glücklicher Inkonsequenz seine eigene starre naturrechtliche Staatslehre und erkennt die relativen Bedingungen der einzelnen Staatenbildungen an. Wenn er, wie oben angedeutet, diese Bedingungen mit Montesquieu in seinen Contrat social aufnimmt, so wiederholt er nur, was er selbst schon im Brief an d'Alembert ausgesprochen hatte. Die Gesetzgebung soll nicht schematische Verwirklichung eines allgemeinen Ideales sein, sondern den gegebenen Bedürfnissen eines Volkes entsprechen, soll der jeweilige zeitgemäße Ausdruck seines politischen Lebens auf der Stufe seiner Entwicklung sein, die es gerade erreicht hat: „Où est le plus petit écolier de droit qui ne dressera pas un code d'une morale aussi pure que celle des lois de *Platon?* Mais ce n'est pas de cela seul qu'il s'agit; c'est d'approprier tellement ce code au peuple pour lequel il est fait et aux choses sur lesquelles on y statue, que son exécution s'ensuive du *seul concours de ces convenances;* c'est d'imposer au peuple, *à l'exemple de Solon,* moins les meilleures lois en elles-mêmes, que les meilleures qu'il puisse comporter dans la situation donnée." (Lettre à d'Alembert. Oeuvr. I, 222.)

Fast wörtlich gibt Wieland den nämlichen Gedanken: „Es ist genug, wenn das Ziel (wie Solon von seinen Gesetzen sagte) das Beste ist, das in den vorliegenden Umständen zu erreichen seyn mag; und Sie wollen immer das Beste, das sich denken läßt." ... „Dion z. E., von den erhabenen Ideen seines Lehrmeisters eingenommen, wollte dem befreyten Syrakus eine Regierungsform geben, welche so nah als möglich an die platonische Republik gränzte, – und verfehlte darüber, zu seinem eignen Untergang, die Mittel ihr diejenige zu geben, deren sie fähig war." (Ag. III, 69. 70.)

In die praktische Politik wird Agathon auf seiner Lebensfahrt mehrfach eingeführt. Dies gibt Anlaß zu Erörterungen über

die beste Regierungsform. Agathon spielt im Freistaat Athen und in der Tyrannis Syrakus eine bedeutende Rolle. Er bekommt eine „lebhafte Abneigung gegen alle populare Regierungsarten". (Agathon III, 166.) Dieser Widerwille gegen die Teilnahme des Volks an der Regierung hat seine Wurzel in der Anschauung vom Volke selbst, „welches nicht nur in Griechenland, sondern aller Orten, in einer immerwährenden Kindheit lebt". (Agathon III, 131.)

Die hier vertretene, im Aufsatze vom göttlichen Recht der Obrigkeit gipfelnde Lehre von der ewigen Unmündigkeit der Völker erfährt später bedeutende Einschränkung, wenn auch Wieland niemals aufgehört hat, strenger Monarchist zu bleiben. „Es ist nicht seit ehegestern, daß ich von der Wahrheit des Homerischen Halbverses, Vielherrscherey taugt nichts – innigst überzeugt bin, und der höfliche Korrespondent des Moniteur, der es mir vor einigen Wochen zu einem ehrenvollen Tittel machte, Verfasser des Agathon zu seyn, hätte wissen können, daß der Verfasser des Agathon schon vor fünfundzwanzig Jahren im 6. und 7. Kapitel des VII. Buches, Schilderungen, wie es in demokratischen Staaten zugeht, aufgestellt hat, die nicht wohl von ihm vermuthen lassen, daß die Umbildung der französischen Monarchie in eine Demokratie, wie noch keine gewesen ist, eine sehr glückliche Begebenheit für die Nazion in seinen Augen seyn könne." (D. M. 1792. Januar S. 91/92.)

Einst hatte Wieland zwar an Bodmer geschrieben: „Mein Herz hat eine gewisse droiture inflexible, die nur ein in guten Umständen lebender Republikaner ohne sonderlichen Schaden haben kann"[1]) – aber damals mochte ihm daran gelegen sein, gegen den Schweizer Gönner die Zugehörigkeit zu einer „Republik" zu betonen. In Biberach haben ihn die Erfahrungen mit dem städtischen Freistaat der Heimat von diesem bürgerlichen Hochgefühl, das wohl auch nicht sonderlich tief saß, geheilt. Seuffert weist auch auf den Einfluß Montesquieus hin.[2]) Von der Aristokratie „hatte Agathon keine bessere Meynung." (Agathon III, 167.)

Er glaubte, sie „könne nicht anders als durch die gänzliche Unterdrückung des Volks auf einen dauerhaftern Grund gesetzt werden, und sey also schon aus dieser einzigen Ursache die schlimmste unter allen möglichen Verfassungen". (Ebenda III, 167.) Wieland konnte hier nicht wohl die Herrschaft der „Besten" meinen, sondern nur die erbliche Aristokratie.

---

[1]) Ausg. Br. I, 8. 14. Juli 1752. [2]) Vierteljahrschr. 1888. S. 350.

Darin kommt er mit Rousseau überein, der sagt: „La troisième (l'arist. hérédit.) est le pire de tous les gouvernements." (Contrat social, Oeuvr. III. 345.)

„So sehr gegen diese beyden Regierungsarten eingenommen, konnte er nicht darauf verfallen, sie miteinander vermischen, und durch eine Art von politischer Chemie aus so widerwärtigen Dingen eine gute Composition herausbringen zu wollen." (Ag. III, 167/68.)

„Die Monarchie schien ihm also, von allen Seiten betrachtet, die einfacheste, edelste, und der Analogie des großen Systems der Natur gemäßeste Art, die Menschen zu regieren." (Ag. III, 168.)

Rousseau trennt das „gouvernement royal" in der Beurteilung von dem einzelnen Monarchen. Weil es eben durchaus vom Einzelnen abhängt, ob das gouv. royal gut sei oder nicht, werde es durch schlechte Könige schlecht. „C'est donc bien vouloir s'abuser que de confondre le *gouvernement royal* avec celui d'un bon roi. Pour voir ce que c'est ce gouv. royal en lui-même, il faut le considérer sous des princes bornés ou méchans .... Ces difficultés n'ont pas échappé à nos auteurs; mais ils n'en sont point embarrassés. Le remède est, disent-ils, d'obéir sans murmure; *Dieu donne les mauvais rois dans sa colère, et il faut les supporter comme des châtimens du ciel.* Ce discours est édifiant, sans doute; mais je ne sais s'il ne conviendroit pas mieux en chaire que dans un livre de politique .... *On sait bien qu'il faut souffrir un mauvais gouvernement quand on l'a; la question seroit d'en trouver un bon.*" (Contrat social, III, 349.)

Die Syrakusaner, welche schon unter dem ersten Dionys „gezeigt hatten, was sie zu leiden fähig seyen", tragen denn auch das Joch des zweiten Dionys, obwohl „das Recht dieses jungen Menschen an die königliche Gewalt ... noch weniger als zweydeutig war".

Der gemeine Mann nimmt eben, wie Wieland im Aufs. über das göttliche Recht der Obrigkeit sagt, „seine Regenten, gut oder schlimm, als ihm von Gott gegeben, an, und ein böser Herr müsste beynahe der Dedgial selbst seyn, bis dem Volk einfiele, die Frage aufzuwerfen: ob es auch wohl schuldig sey, alles von ihm zu leiden?" (D. M. Nov. 1777.)

Es ist kein Zweifel: in den politischen Grundsätzen stehen von vornherein Rousseau und Wieland am weitesten auseinander und es währt lange, bis der Gegensatz sich vermindert.

Bei Wielands Eigentümlichkeit, fremde Fäden in sein Gedankengewebe einzuspinnen, verursacht es große Schwierigkeit, das fremde auszusondern.[1]) Dies ist auch weder hier noch später die erste Absicht. Hier sollte nur der Nachweis versucht werden, daß Rousseau den Dichter des Agathon mehr als flüchtig be-

[1]) Seuffert erklärt die Quellenuntersuchung beim „Goldnen Spiegel" für gefährlich. Sie ist es wohl bei Wieland überhaupt. (Vjschr. 1888. S. 415.)

schäftigte, daß er schon in diesem Werk zu den Hauptideen Rousseaus Stellung nahm.

---

3. Die Grazien.

Zu derselben Zeit, in welcher Wieland mit den „Beyträgen“ offen gegen Rousseaus Hypothese vom état primitif und seine Folgerungen auftritt, schreibt er die „Grazien“. Wir können sie als einen, nur durch seine poetische Mischform von den übrigen „Beyträgen“ abgesonderten „Beytrag zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens“ ansehen. Sie wollen nicht bloß ein tändelndes Spiel sein, es soll ihnen ein tieferer Gedanke zu Grunde liegen. Wieland will „den Übergang des Menschen aus dem Naturzustande zur Stufe einer verfeinerten Bildung“ darstellen. Er zeigt, wie – auch die Wahrscheinlichkeit des Urzustandes vorausgesetzt — jedenfalls allein die „Grazien“ den Menschen aus dem Zustande dumpfen Trieblebens zu erlösen vermochten. So hängt das Gedicht enge mit den „Beyträgen“ zusammen.

Ein Punkt, der Rousseaus Hypothese in Widerspruch mit sich selbst brachte, war die „perfectibilité“, die er dem Menschen im Urzustande ließ. Sie führt ihn von selbst notwendig zur Annahme einer höheren Stufe, des Mittelzustandes, auf dem die Menschheit zu ihrem Heile hätte verharren müssen.

„Ce période de *développement des facultés humaines*, tenant un *juste milieu* entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amourpropre, dut être l'époque la plus heureuse et la plus durable.“ (Disc. sur l'in. Oeuvr. I, 110.) Dieser Zustand war „la véritable jeunesse du monde“, das goldene Zeitalter, das nur „par quelque funeste hasard“ unterging.

Genau diese „Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten“ nach der Urzeit ist der Gegenstand der „Grazien“. Wieland hätte auch jene Menschen des juste milieu bei Rousseau finden können – aber er sah nur den düster schweifenden Wilden. Und wenn er in den „Grazien“ den état primitif als Ausgangspunkt der Menschheitsentwicklung gelten läßt, so tut er es nur, um desto deutlicher zu zeigen, wie verkehrt Rousseaus Anschauungen von dem Verhängnis des Übergangs auf höhere Bildungsstufen, von der absoluten Verderblichkeit der Künste und Wissenschaften, der „Grazien“ und „Musen“ sei.

„Die Menschen, womit Deukalion und Pyrrha das alte Grācien bevölkerten, waren anfänglich ein sehr rohes Völkchen; so wie man es von Leuten erwarten mag, die aus Steinen Menschen geworden waren.

Sie irrten, mit Fellen bedeckt, in dunkeln Eichenhainen,
Der Mann mit der Keule bewehrt, das Weib mit ihren Kleinen
Nach Affenweise behangen; und sank die Sonne, so blieb
Ein jedes liegen, wohin der Zufall es trieb.

* * *

Der Baum, der ihnen Schatten gab,
Warf ihre Mahlzeit auch in ihren Schooß herab;
Und war er hohl, so wurde bey Nacht
Aus seinem Laub ihr Bett' in seine Höhle gemacht."

Wie im Agathon die Ausmalung des Urzustandes! Wieland setzt hinzu: „Ich weiß nicht, Danae, wie geneigt Sie Sich fühlen, es dem Verfasser der Neuen Heloise zu glauben, daß dieses der selige Stand sey, den uns die Natur zugedacht habe. Aber, wenn wir alle die Übel zusammenrechnen, wovon diese Kinder der rohen Natur keinen Begriff hatten, so ist es unmöglich, ihnen wenigstens eine Art von negativer Glückseligkeit abzusprechen. (Ww. X, 10. 11.)

Die Götter führen das goldene Zeitalter herauf, und die „Geschöpfe, die ... den großen Affen in Ostindien und Afrika nicht so gar ungleich sehen mochten", „welche die Natur nur angefangen hatte" – sie werden durch die Grazien und Musen zu Menschen ausgebildet; sie lernen die Künste von ihnen, „die das Leben erleichtern, verschönern, veredeln, ihren Witz zugleich mit ihrem Gefühl verfeinern, und Tausend neue Sinne dem edlern Vergnügen in ihrem Busen eröffnen." (Ww. X. 16.)

Aber nicht nur auf „Wissenschaften, Künste und Sitten" erstreckt sich der Einfluß der „liebenswürdigen Göttinnen",[1]) — die Tugend selbst steht unter ihrer Herrschaft. Es ist die spätere Grundanschauung Schillers vom Schönen, die Wieland hier schon ausspricht.

„Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land"

und

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand."
(Die Künstler.)

Eben dadurch sind die „Grazien", an sich poetisch minderwertig, merkwürdig, daß sie den Grundgedanken mit Schillers kulturphilosophischen Dichtungen gemeinsam haben, — bei aller Mattheit und Schwunglosigkeit. Beide nehmen ihren Ausgang, wenn auch Wieland nur hypothetisch, von Rousseau, beide geraten

[1]) Ww. X, 102.

mit der ersten Verkündigung Rousseaus (in den Discours) in Gegensatz, indem sie die Menschheit über das juste milieu, das goldene Zeitalter, Arkadien, in den weiten lebensvollen Bereich der Kultur führen. Wieland ist das lockende Bild natürlich einfältigen, idyllisch befriedeten Menschendaseins nicht mehr recht los geworden. Es spukt sogar in den „Beyträgen", im „Goldnen Spiegel", tritt im „Danischmende", sichtlich durch Rousseau beschworen, hervor, ja noch im Oberon taucht die Vision eines friedlichen Tales auf, wo in Einfalt ein Naturvölkchen wohnt. (Oberon Ww. XXII, 2. Ges. Str. 7, 8, 9.)

---

4. Die Dialogen des Diogenes von Sinope.

Die Jahre 1770—75 stehen unter dem Zeichen Rousseaus. Die „Grazien", die „Beyträge", der „Goldne Spiegel", „Danischmende" befassen sich – ausgesprochen oder nicht — mit rousseauischen Ideen, ebenso der Socrates mainomenos (1770).

„Man müßte wenig Kenntnis der Welt haben, wenn man nicht wüßte, daß etliche wenige Züge von Singularität und Abweichung von den gewöhnlichen Formen des sittlichen Betragens hinlänglich sind, den vortrefflichsten Mann in ein falsches Licht zu stellen. Wir haben an dem berühmten Hans Jacob Rousseau von Genf, einem Manne, der vielleicht im Grunde nicht halb so singular ist als er scheint, ein Beyspiel, welches diesen Satz ungemein erläutert. Und in den vorliegenden Dialogen werden wir den Diogenes selbst über diese Materie an mehr als einem Orte so gut raisonniren hören, daß schwerlich jemanden, der sich nicht zum Gesetz gemacht hat, nur seine eigene Meynung gelten zu lassen, ein unaufgelößter Zweifel übrig bleiben wird." (Diog. S. 30, 31.) So Wieland im Vorbericht zum „rasenden Sokrates".

Diogenes ist ein Sonderling, wie Rousseau auch. Gemahnt Rousseau nicht an jenen Cyniker, der bedürfnislos aus der Hand der Natur lebt und – eine wandelnde Kritik der glänzenden Kultur seiner Zeit — in Korinth sein Wesen treibt? Die Parallele, welche Wieland selbst zieht, legt sie es nicht nahe: Rousseau, der Diogenes des 18. Jahrhunderts?[1])

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die beiden Gestalten sich in der Absicht Wielands decken. Sondern es mag die nähere Beschäftigung mit Rousseau Wieland auf den Gedanken gebracht haben, nach seiner Art Ernst und Ironie mischend, den

[1]) Schon früher nennt Wieland einmal Rousseau den „Cyniker". Hassencamp a. a. O. S. 31 f.

griechischen Cyniker neben manchem andern, was er auf dem Herzen hatte, auch Wahrheiten und Paradoxien des Genfer Sonderlings vortragen zu lassen. Wir dürfen manches, was dem Diogenes gilt, und was er ausspricht, auf Rousseau beziehen.

Diogenes lebt inmitten der höchsten Kultur ein der Natur gemäßes Leben. Die Götter sind „selig, weil sie nichts bedürfen, nichts fürchten, nichts hoffen, nichts wünschen, alles in sich selbst finden, – und so bin ichs auch, soviel es ein armer Schelm von einem Sterblichen seyn kann, der Brodt oder Wurzeln [1]) haben muß, um zu leben, einen Mantel, um nicht zu frieren, eine Hütte oder wenigstens ein Faß, um sich ins Trockne legen zu können, und – ein Weibchen seiner Gattung, wenn er Menschen pflanzen will." (Diog. S. 41, 42.)

Diogenes will diejenigen, welche sich die Vorteile und Genüsse der Kultur aneignen, nicht „schicaniren".... „Der Genuß alles Schönen und Angenehmen sollte nicht glücklich machen?" – – „Ich habe nur einen einzigen Zweifel, – es ist, däucht mich, mehr als ein Zweifel"; – und nun erhält er den Besuch eines reichen Korinthiers Chärea, der seinen nichtswürdigen Charakter enthüllt. (Stück 7.) Er macht die Rettung eines unschuldig Verklagten abhängig von der Bereitwilligkeit von dessen schöner Frau, sich ihm zu ergeben. Dabei ist er ein Liebhaber und Kenner schöner Gemälde. So wenig veredelt die Kunst das Herz! „Vier Talente, Chärea! – für eine Augenlust, die in wenig Wochen ihren Reiz für dich verlohren haben wird! Wie viel Glückliche hättest du mit dieser Summe machen können!" (Diog. 77/78.)

Derselbe Chärea weigert sich, die von Seeräubern entführte Tochter seines Verwalters um zwei Talente loszukaufen. „Ich verfluchte", bricht Diogenes aus, „in der ersten Hitze den Ersten, der jemals gemahlt, und alle Mahler, seine Nachfolger, und alle Angehörigen ihrer Zunft, die Farbenreiber selbst nicht ausgenommen". (Diog. S. 81.) Hört man nicht Rousseau sprechen? Ja, dies ist die Stimmung des ersten Diskurses.

Aber auch ein edler vornehmer Korinthier, Xeniades, sucht den Diogenes auf. Er ist sein Freund. Ihm gegenüber preist er die heilsame Wirkung eines naturgemäßen Lebens (Stück 24, S. 110 ff.) „Diese äußerste Mäßigung hat, nachdem ich ihrer einmal gewohnt bin, nichts Beschwerliches mehr für mich; und verschafft mir hingegen Vortheile, welche mit dem schaalen Vergnügen, meinen Gaumen zu kitzeln, gewiß in keine Vergleichung kommen." (Diog. S. 115/16.) Die Kultur wird freilich nicht verneint, Diogenes fällt nicht in Rousseaus Extrem – (die Kunst ist „in gewissem Sinne die Tochter der Natur" [2]) – aber sie wird in ihrer relativen Bedeutung erfaßt, sie hat ihr Korrektiv, ihr Maß an der Natur. „Sollte ich dem Naserümpfen

[1]) Diog. S. 149 hat Wieland in der 1. A. „Kartoffeln"; in den Ww. XIII, 19: „Wurzeln" – ein Beweis, wie sorgfältig er durchsah und feilte. [2]) Diog. S. 119.

der Corinthier zu Ehren, der Stimme dieser guten Mutter ungetreu werden? – Diogenes ist zu sehr sein eigner Freund.“ (Diog. S. 117.)

Zu dem im Genuß der Kulturgüter herzlos gewordenen Chärea, dem edlen, wohlwollend gebliebenen Xeniades tritt der durch Verschwendung verarmte Bachides. Aller seiner Güter beraubt, kommt er zu dem weisen Sonderling, um von ihm zu lernen, „in diesem dürftigen Zustande glücklich zu werden“. Allein ihm ist im Genuß alle Haltung verloren gegangen, er ist ein Opfer des Mißbrauchs der Kultur, unfähig zur Natur zurückzukehren.

Philomedon, auch ein reicher Korinthier, ist der vierte Gast des Diogenes. Mit ihm erörtert der Weise das Verhältnis des Einzelnen zum Staat, zur Gesellschaft. Diogenes hält ihm vor, daß seine Einkünfte „nur in Kraft des Vertrags, welcher zwischen den Stiftern der Republik getroffen wurde, da sie die erste Gütertheilung vornahmen“, sein Eigentum seien.[1]) „Deine Vorfahren bekamen ihren Antheil, unter der Bedingung, daß sie so viel, als in ihren Kräften wäre, zum Besten des Staates beytragen sollten. Dieser Vertrag dauert noch immer fort.“ (Ebenda.) Philomedon hat kein anderes Recht auf seine Reichtümer und die damit bestrittenen Genüsse als was ihm „der gesellschaftliche Vertrag, und die daher fließenden bürgerlichen Gesetze geben“. (Diog. S. 170.) Als Philomedon entgegnet, daß alles was ihm andre thäten, entweder durch Sklaven, die er ernähre, oder durch Freiwillige, die er bezahle, geschähe – frägt Diogenes: „Wer giebt dir ein Recht, Menschen, welche von Natur deines gleichen sind, als dein Eigenthum anzusehen? – „Die Gesetze“ wirst du sagen; – aber gewiß nicht die Gesetze der Natur, sondern Gesetze, welche ihre Verbindlichkeit eben demjenigen ausdrücklichen oder stillschweigenden Vertrag zu danken haben, auf den sich die ganze bürgerliche Verfassung stützt.“ (Diog. S. 171.)[2])

Dieser Zustand der Knechtschaft eines Teiles des Volks dauert so lange, als dieser seiner Kraft unbewußt ist. Es kann aber jeden Augenblick geschehen, daß er sich seiner Übermacht bewußt wird, und sich derselben dazu bedient, die Reichen aus ihren Gütern herauszuwerfen und eine neue Teilung vorzunehmen. Es tritt eben das ein, was Rousseau ausspricht: „Le pacte social étant violé, *chacun rentre alors dans ses premiers droits,“ et reprend „la liberté naturelle, en perdant la liberté conventionnelle, pour laquelle il y renonça.“* (Contr. soc. Oeuvr. III, 313.)

---

[1]) Diog. S. 168. [2]) Nach Rousseau ist Sklaverei in und außerhalb des Contrat social widernatürlich. „Dire qu'un homme se donne gratuitement, c'est dire une chose absurde et inconcevable; un tel acte est illégitime et nul, par cela seul que celui qui le fait n'est pas dans son bon sens.“ (C. s. *de l'esclavage.* Oeuvr. III, 309.) – Auch bei Wieland ist es nur die „furchtbare Macht“, welche die Sklaven im Zaume hält, kein eigentliches Recht.

Diogenes ist Kosmopolit und beruft sich dabei auf das Naturrecht. „Frey, unabhängig, gleich an Rechten und Pflichten setzt die Natur ihre Kinder auf die Welt, ohne irgend eine andre Verbindung als das natürliche Band mit denen, durch die sie uns das Leben gab, und das Sympathetische, wodurch sie Menschen zu Menschen zieht. Die bürgerlichen Verhältnisse meiner Eltern können mich meines Naturrechts nicht berauben." (Diog. S. 180.) Niemand kann ihn zwingen, Bürger eines einzelnen Staats zu werden; — man sieht, dieser Diogenes hat den Contrat social mit Nutzen gelesen.

Auch das Verhältnis der Künste zur Moral und Politik findet seine Erörterung, und die Verteidigung derselben richtet sich ebensowohl gegen Rousseau als gegen Platon.

„Ein weiser Mann ist nichts weniger als ein Hässer der Freude." — „Was fordert die strengste Pflicht von der Obrigkeit eines Staats? — als daß sie ihr Volk glücklich mache." — „Ein fröhliches Volk thut alles, was es zu thun hat, muntrer und mit besserm Willen als — ein dummes, oder schwermüthiges." (Diog. S. 186, 187, 191/92.)

So sehr nun zwar Rousseau gegen das Theater seiner Zeit eiferte, so sehr ist er aber auch von der Notwendigkeit, dem Volk durch Freude sein Dasein zu erleichtern, durchdrungen. Es findet sich gerade in dem Brief gegen das Theater der nämliche Gedankengang, dem Diogenes folgt: „Il ne suffit pas que le peuple ait du pain et vive dans sa condition; *il faut qu'il vive agréablement afin qu'il en remplisse mieux les dévoirs,* qu'il se tourmente moins pour en sortir, et *que l'ordre public soit mieux établi.* Les bonnes mœurs tiennent plus qu'on ne pense à ce que chacun se plaise dans son état." (Lettre à d'Al. Oeuvr. I, 263).

Wenn Diogenes sagt: „Ein fröhliches Volk, ein Volk, das für Witz und lachenden Scherz empfindlich ist, läßt sich viel leichter regieren, als ein schwermüthiges, und ist unendlichmal weniger zu Unruhen, Widersetzlichkeit und Staatsveränderungen geneigt" — so stimmt er darin mit Rousseau überein: *„Le manège et l'esprit d'intrigue* viennent d'inquiétude et de mécontentement ... il faut *aimer* son métier pour le bien faire." (a. a. O. S. 263, Anm.)

„Was ist also der Mann, der nicht leiden will, daß wir dieser wohlthätigen Göttin [der Freude] opfern? — Er ist krank, wie ich sagte, oder — er ist noch was ärgers, — ein Schurke." (S. 191.) Rousseau sagt: „Que doit-on penser de ceux qui voudroient *ôter* au peuple les *fêtes,* les *plaisirs,* et *toute espèce d'amusement,* comme autant de distractions qui le détournent de son travail? Cette maxime est *barbare et fausse*". (Oeuvr. I, 263.) Die Folgen sind bei Wieland wie bei Rousseau die nämlichen: „Dumm und barbarisch wirst du werden, armes Volk!" „In kurzem wird euer Witz plump, eure Gemüthsart rauh und ungesellig, eure Tugend wild, spröde und menschen-

feindlich seyn. Ihr werdet der Jugend eine Gelegenheit zu Ausschweifungen abgeschnitten haben; aber unbekehrt von euren Sittenlehren, werden sie auf Schadloshaltungen bedacht seyn, welche ihnen selbst und dem Staat zehnmal verderblicher seyn werden." (S. 202). Noch schärfer Rousseau: „Qu'arrive-t-il dans ces lieux où regne une contrainte éternelle, où l'on punit comme un crime la plus innocente gaieté, où les jeunes gens des deux sexes n'osent jamais s'assembler en public, et où *l'indiscrète sévérité d'un pasteur ne sait prêcher au nom de Dieu qu'une gêne servile, et la tristesse et l'ennui? Aux plaisirs permis dont on prive une jeunesse enjouée et folâtre, elle en substitue de plus dangereux*: les tête-à-tête adroitement concertés prennent la place des assemblées publiques. *A force de se cacher comme si l'on étoit coupable, on est tenté de le devenir. L'innocente joie aime à s'évaporer au grand jour,* mais *le vice est ami des ténèbres,* et jamais l'innocence et le mystère n'habitèrent longtemps ensemble." (Lettre à d'Al. Oeuvr. I, 265.)

Trotz dieser auffallenden Übereinstimmungen, die er in dem Briefe gegen das Theater wohl auch nicht gesucht hätte, dachte Wieland gewiß nicht daran, mit Rousseau einig zu sein, sondern er hielt ihn für einen „Hässer der Freude", dem die Ausführungen des Diogenes hauptsächlich galten.

Es tritt an diesem Orte mit aller Schärfe Wielands einseitige Beurteilung Rousseaus hervor, die sich nur an das Allgemeinste von dessen erstem extremem Standpunkte hält. —

Die „Dialogen" schließen mit der „Republik des Diogenes". Sie parodiert einen jener „unausführbaren Vorschläge" Rousseaus, den er im Discours sur l'inégalité gemacht hatte. Rousseau frägt dort:

„Quelles expériences seroient nécessaires pour parvenir à connoître l'homme naturel; et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société?" (Oeuvr. I, 79.) Diogenes beantwortet diese Frage ironisch durch eine Utopie: auf einer Insel werden ungefähr 100000 hübsche Mädchen mit ebensoviel hübschen jungen Burschen zusammengebracht. Das Ergebnis sind zum wenigsten 130000 kleine Bübchen und Mädchen; mit ihnen wird die Republik des Diogenes gegründet. Da gibt es keine Staatsleute, Soldaten, Baumeister, Seefahrer und Negocianten, keine Wollen- und Seidenfabrikanten, keine Maler und Bildhauer, keine Philosophen, Geschichtschreiber, Dichter, keine Schauspieler, Mimen, Tänzer, keine Ärzte. Das Volk wird mit allen Erzeugnissen des Handwerks dadurch versehen, daß wenigstens alle 20 Jahre ein Schiff mit dergleichen Werkzeug an ihrer Küste scheitern müsse – denn, wenn sie dieselben selbst herstellen wollten, brauchten sie Eisengruben, Schmelzhütten, Eisenhämmer; „um diese zu haben, müßten sie – der Henker hohle alles was sie haben müßten; das würde mir meine ganze Republik zu Grunde richten". (Diog. 264, 265.)

Der leidigen Perfectibilität wird dadurch vorgebeugt, daß der Erfinder einer jeden Neuigkeit oder Neuerung, welche auf

eine vermeinte Verbesserung ihrer Lebensart u. s. w. . . . abzielte, sich ebenso, wie ein Störer der ehlichen Ruhe, die Belohnung zuzöge, in einen Nachen gesetzt, und auf ewig in den Ocean verwiesen zu werden. (Diog. S. 286.)

Unwissenheit ist die Grundlage der Glückseligkeit der Bewohner, sie würden entarten, wenn nur ein einziger Kulturmensch, etwa ein Athener, auf die Insel kommen würde.

Die Satire will darauf hinaus, daß ein solches, von Rousseau vorgeschlagenes Experiment nichts anderes ergeben würde, als was die natürliche Entwicklung schon ergeben hat.

Wieland fand solches Gefallen an seinem Einfall, daß er ihn in den „Beyträgen" wiederholte.

---

5. Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens.[1])

Die „Beyträge" sind ein weiterer Schritt in der Auseinandersetzung Wielands mit Rousseau. Im Mittelpunkt der Polemik steht der état primitif und das Verhältnis von Natur und Kultur.

Iselin hatte in seinen „Philosophischen Muthmassungen der Geschichte der Menschheit" über den Urzustand gehandelt. (S. über Iselin: Fester, a. a. O. S. 41.) Wieland dachte gering von Iselins Werk. Schon am 18. Mai 1764 schrieb er an Zimmermann: „Herr Iselin giebt sich in seiner Geschichte der Menschheit die Miene, für das menschliche Geschlecht zu schreiben, und schreibt in der That für Knaben und Frauenzimmer. Bey etwas genauer Analyse würde dieser gute, wackre, liebe Mann eine ziemlich komische Figur machen." (Ausg. Br. II, 237.) Am 14. Mai 1770 eröffnete Wieland seine Vorlesungen in Erfurt, und zwar zunächst an der Hand von Iselins Werk. (Gruber 50, 535. Brief an Riedel 3. Febr. 1769, Ausw. denkw. Br. I, 91. An Geßner, ebenda S. 265. Vgl. Brief an Bodmer bei Gruber, Biogr. 1815/16, II, 2.)

Er hielt sich jedoch nicht lange an Iselin. Die Unzulänglichkeit des Schweizer „Geschichtsphilosophen" mochte ihn, der sich damals mit Rousseau abgab, veranlaßt haben, selbst eine gründ-

[1]) 1. Ausgabe. Leipzig, Weidmann u. Reich, 1770. 2 Teile. — Ww. XIV. (Göschen 1794 ff.)

lichere Widerlegung desselben zu versuchen. Was den Urzustand betrifft, so kommt seine Kritik nicht viel über das hinaus, was Voltaire am 30. Aug. 1755 an Rousseau geschrieben hatte: „On n'a jamais tant employé d'esprit à vouloir nous rendre bêtes.“ (Streckeisen-Moultou, Rousseau, ses amis et ses ennemis I, 263.)

Wielands Kritik an Rousseaus état primitif leidet, wie schon berührt, an dem Fehler, daß sie sich mit dem leichten Erfolg begnügt, die paradoxe Form zu zerpflücken, ohne zum Kern von Rousseaus Verkündigung vorzudringen; dies war ein Ding der Unmöglichkeit bei dem Verfahren, die weitere Erklärung und Vertiefung, welche Rousseau seiner Lehre durch seine Hauptwerke gegeben hatte, einfach außer acht zu lassen.

Der Dichter hielt große Stücke auf die Beyträge. Fester zitiert schon die übertriebene Einschätzung derselben in der zweiten Ausgabe 1794 (a. a. O. S. 40). Aus früherer Zeit stammt ein ähnliches Selbsturteil, das Wieland im deutschen Merkur ausgesprochen hat. Ein Prager Korrespondent hatte, ohne eine Ahnung von Wielands Autorschaft, die Beyträge „unterschiedlichen in Teutschland zusammengeschmiedeten Scartequen“ zugezählt. Wieland antwortet in köstlicher Persiflage des schwerfälligen Kanzleistils des Einsenders u. a., daß er „in der Verstockung schon so weit gekommen sei, einige Stücke dieser Scarteque, als da sind die Palmblätter des Abulfaouaris und die Auszüge aus dem Philosophen Tlantlaquacapatli, für das Beste zu halten, was er jemals gedacht und geschrieben haben mag“. (D. M. 1774 März, S. 373.)

Wieland bezeichnet die Tendenz der Beyträge folgendermaßen: „Wir können und wollen nicht länger bergen, daß die Hauptabsicht dieses Buches ist, uns der Menschheit gegen alle diejenigen anzunehmen, welche ihre wahre Züge verunstalten und mißzeichnen, es sey nun, daß sie den Menschen zu sehr erniedrigen oder zu sehr erhöhen.“ (Beytr. II, 69.) Schon Voltaire hatte den Discours sur l'inégalité ein „livre contre le genre humain“ genannt. (Rousseaus Brief 18. Aug. 1756, Oeuvr. X, 123.) Wieland will den der Menschheit vermeintlich durch Rousseau angetanen Schimpf zurückweisen, — etwa so wie wenn ein Popularphilosoph unsrer Tage gegen die berufene „Abstammung vom Affen“ aufzutreten sich vornähme.

Pröhle[1]) meint: Die Beyträge seien „wegen der mangelhaften Naturkenntnis der damaligen Zeit jetzt kaum noch zu verstehen", und hofft allen Ernstes, „an der Hand der heutigen Geographie und Ethnographie, wie sie sich etwa durch Alexander von Humboldts Reise in die Äquinoktialgegenden gestaltet hat, in das Verständnis dieser Beyträge eindringen zu können". (S. 93 f.) Das gerade Gegenteil wird wohl richtig sein. Man wird niemals eine veraltete Auffassung verstehen, wenn man nicht alle später gewonnene Erkenntnis zunächst beiseite läßt und sich unbefangen auf den Standpunkt des Wissens jener Zeit stellt.[2])

Die Beyträge werden durchaus verständlich, wenn man sie nimmt als das was sie sind, nämlich als „Randglossen" (so nennt sie Fester a. a. O. S. 39) zu Rousseaus Hypothese vom état primitif. Sie sind ein Protest der Aufklärung von seiten des deutschen Dichters, der ihr viel verdankte, und dieser Protest richtet sich naturgemäß gegen eine Lehre, welche die Natur alles, die Vernunft nichts sein läßt.

Anmerkung:

Die erste Ausgabe ist in sechs Bücher eingeteilt, alle näheren Titel fehlen. In 1794 ff. ist der „Vorbericht" nicht aufgenommen. Die „Bücher" der ersten Ausgabe haben in der Ausgabe 1794 ff. folgende Titel:

Erstes und Fünftes Buch: „Koxkox und Kikequetzel. Eine mexikanische Geschichte. Ein Beytrag zur Naturgeschichte des sittlichen Menschen. 1769 und 70."

Zweites Buch: „Reise des Priesters Abulfauaris ins innere Afrika." „Die Bekenntnisse des Abulfauaris gewesenen Priesters der Isis in ihrem Tempel zu Memfis in Nieder-Ägypten. Auf fünf Palmblätter von ihm selbst geschrieben." (In der ersten Ausgabe haben die „Bekenntnisse" den nämlichen Titel. Nur heißt es dort: „auf fünf Palmblättern". – Der Beitrag ist in 1794 ff. in Bd. XV untergebracht.)

Drittes Buch: „Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche, den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken nebst einem Traumgespräch mit Prometheus. 1770."

---

[1]) Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877. S. 93 f. [2]) Es ist auch nicht erfindlich, was die sehr problematischen Angaben Pröhles über das Leben der Wilden irgendwie in den Beiträgen aufhellen. Pröhles Buch wimmelt übrigens von Schreib- oder Druckfehlern; in der ersten Ausgabe der Beiträge steht Kikequetzal, in der Ausgabe 1794 ff.: Kikequetzel — Pr. hat: Kikequitzel (S. 95); ebenso Haguatzin statt Tlaquatzin (S. 95); später Gondalin statt Gandalin (S. 106); Hana und Gulpenheh statt Hann u. G. (S. 107) u. s. w.

Viertes Buch: „Betrachtungen über J. J. Rousseaus ursprünglichen Zustand des Menschen. 1770."

Sechstes Buch: „Über die Behauptung daß ungehemmte Ausbildung der menschlichen Gattung nachtheilig sey. 1770."

In die Ww. ist statt des Abulfauaris der Aufsatz aufgenommen:

„Über die vorgebliche Abnahme des menschlichen Geschlechts." (D. M. 1777. März. S. 209ff., unter dem Titel: „Betrachtung über die Abnahme des menschlichen Geschlechts." – Dieser Aufsatz wird an seiner Stelle behandelt werden, weil bei der Untersuchung die streng chronologische Anordnung als zweckmäßig erschien und er zudem sich Rousseau bedeutend nähert. —

I. Koxkox und Kikequetzel. Koxkox ist der erste, aus einer Erdkatastrophe gerettete Ureinwohner Mexikos. Bald führt ihm der Zufall ein Mädchen, Kikequetzel, zu. In behaglicher Breite wird das Zusammentreffen der Beiden ausgemalt – eine echt Wielandische „Sinnenszene". Die Glücklichen genießen nicht lange die Tage der ersten Unschuld. Ein einziger Zufall zerstört das Idyll. Es verirrt sich nämlich ein dritter Wilder in ihre Nähe und verführt Kikequetzel. Koxkox verschwindet eines Tags nach heftigem Kampf mit dem Nebenbuhler und trifft irgendwo auf drei andere Weiber. Mit diesen zieht er an seinen ersten Wohnort zurück. Die Vielweiberei ist fertig, in ihrem Gefolge zieht das Verderben in die kleine Menschengesellschaft ein, – das ganze Geschlecht „sinkt zur Thierheit herab".

Rousseau hatte im Discours sur l'inég. (Oeuvr. I, 93) behauptet: Die Familie im Urzustande annehmen hieße Ideen der Gesellschaft auf den état primitif übertragen: „les mâles et les femelles s'unissoient fortuitement, selon la rencontre, l'occasion et le désir, ... ils se quittoient avec la même facilité."

Indem Wieland in der kleinen mexikanischen Geschichte zeigt, daß dieser Zustand schließlich zum Untergang des Menschengeschlechts führt, will er Rousseaus Behauptung zurückweisen.

Zugleich aber widerlegt die natürliche Sympatie, welche, mit Sternescher Sentimentalität durchtränkt, die beiden ersten Menschen zusammenführt, Rousseaus Behauptung von der Ungeselligkeit. Diese bestreitet Wieland später noch ausdrücklich und ausführlich.

Außer dieser antirousseauischen Tendenz sind zwei Exkurse von Interesse: über das Verhältnis von Natur und „Kunst" und über die Entstehung der Sprache.

„Verliehrt oder gewinnt die Natur dadurch, wenn sie des Beystands und der Auszierung der Kunst entbehrt?" – Rousseaus Paradox hatte in dem Satze gegipfelt: „J'ose presque assurer que l'état de réflexion est un état contre nature, que l'homme qui médite est un animal dépravé." (Oeuvr. I, Disc. s. l'in. S. 87.) Nach ihm hatte also die Kultur deshalb vornehmlich das Übel in die

Welt gebracht, „weil sie auf der Reflexion, auf dem Nachdenken über Mittel und Zwecke beruhe, welches unvermeidlich den unedlen Trieben, die aus dem Eigennutz entspringen, über die besseren, die auf dem natürlichen Gefühl beruhen, zum Sieg verhelfe." (Wundt, Rektoratsrede Leipzig 1889.) Bei Rousseau stehen anfänglich Natur und Kultur in dem nämlichen Gegensatz wie die Welt vor und nach dem Sündenfall in der theologischen Auffassung: Die Menschheit hat sich in schroffem Gegensatz zu ihrer ursprünglichen Natur fortgebildet — sie steht gewissermaßen auf dem Kopf, es handelt sich darum, sie auf die Beine zu bringen. Die Ur- und Erbsünde ist der Abfall von der Natur.

Für Wieland hingegen ist die Kunst, im Sinne von Kultur[1]) — nichts anderes als die Natur selbst in bewußter Vollkommenheit. Wir können „kühnlich alle Philosophen, Misosophen und Morosophen, welche jemals über Natur und Kunst raisonniert[2]) haben, auffordern, uns jemand andern zu nennen, als die Natur – welche durch den Menschen, als ihr vollkommenstes Werkzeug, dasjenige, was sie gleichsam nur flüchtig entworfen und angefangen hatte, unter einem andern Nahmen zur Vollkommenheit bringt". (Beytr. I, 89.)

In der Kultur wirkt die Natur durch den Menschen abermals schöpferisch. „Der Mensch muß gewissermaßen sein eigener zweyter Schöpfer seyn." (S. 92.) „Warum sollte es nicht auch die Natur seyn, welche im Menschen, nach bestimmten und gleichförmigen Gesetzen diese Entwicklung und Ausbildung seiner Fähigkeiten veranstaltet? – dergestalt, daß sobald er unterläßt, in allem, was er unternimmt, auf ihren Fingerzeig zu merken; sobald er, aus indiscretem[3]) Vertrauen auf seine Vernunft, sich von dem Plan entfernt, den sie ihm vorgezeichnet hat, – von diesem Augenblick an Irrthum und Verderbniß die Strafe ist, welche unmittelbar auf eine solche Abweichung folgt." (Beytr. I, 93.)

Hier ist Rousseaus ursprüngliches Paradox auf seine Wahrheit zurückgeführt: Die Natur ist das innere Bildungsprinzip der Kultur, oberste Norm aller Entwicklung; Wieland entgeht es nur, daß

---

[1]) „Das Wort Kunst wird in diesem und dem folgenden Kapitel in der weitläuftigsten Bedeutung, in so fern es gewöhnlich der Natur entgegen gestellt wird, genommen." (Ww. XIV, 67, Anm. 3.) [2]) Ww. XIV, 71/72: „vernunftet oder vernünftelt haben." [3]) Ww. XIV, 75: „unbehutsamem."

Rousseau selbst „den Naturbegriff relativ gefaßt und der den natürlichen Lebensbedingungen entsprechenden Kultur Berechtigung zugestanden hatte“.[1]) (Höffding, R. und seine Philosophie, Stuttg. 1897, S. 117/118.)

In dem Exkurs über die Entstehung der Sprache nähert sich Wieland Rousseaus Theorie (Discours sur l'inég. Oeuvr. I, 93 ff.), während er sie in dem Beitrag: „Über Rousseaus ursprünglichen Zustand des Menschen“ mit der Bemerkung beiseite schiebt: „Nichts richtigers, das wilde, ungesellige, dumme, eichelnfressende Thier, das er seinen Menschen nennt, würde in Ewigkeit keine Sprache erfunden haben, wie die Sprache Homers und Platons ist. Wer wollte sich die Mühe geben, einen solchen Satz erst durch die tiefsinnigsten Erörterungen zu beweisen?“ (Beytr. II, 33.)

Die Bemerkung ist nicht mehr als ein Sophisma. Wie auch Wieland immer sich die ersten Menschen gedacht haben mag, auch sie hätten keine Sprache wie die Homers und Platons erfunden. Wo Wieland selbst nun über die Sprache „raisonniert – oder deraisonniert“,[2]) gerät er auf ganz ähnliche Vermutungen wie Rousseau.

Die folgende Gegenüberstellung mag dies beweisen:

Wieland:	Rousseau:
„Sie hatten, däuchte mir, keine künstliche und conventionelle Sprache vonnöthen, weder um einander ihre Begriffe, noch ihre Empfindungen mitzutheilen.“ (Beytr. II, 103.)	„La première (difficulté) qui se présente est d'imaginer comment elles (les langues) purent devenir *nécessaires*. (Disc. s. l'in. S. 93.)

[1]) „Les besoins changent selon la situation des hommes: Il y a bien de la différence entre l'homme naturel et l'homme vivant dans l'état de société. Emile n'est pas un sauvage à reléguer dans les déserts; c'est un sauvage fait pour habiter les villes, il faut qu'il sache y trouver son nécessaire tirer parti de leurs habitans et vivre, si non comme eux, du moins avec eux“ u. ö. (Emile III. Oeuvr. II, 177.) – „J'ai déja dit ailleurs que je ne proposois point de bouleverser la société actuelle, de brûler les bibliothèques et tous les livres; de détruire les colléges et les académies; et je dois ajouter ici que je ne propose point non plus de réduire les hommes à se contenter du simple necessaire.“ (Reponse à Mr. Bordes. Oeuvr. I, 65.) – „Mon avis est donc et je l'ai déjà dit plus d'une fois de laisser subsister et même d'entretenir avec soin les académies, les colléges, les universités, les bibliothèques, les spectacles et tous les autres amusemens qui peuvent faire quelque diversion à la méchanceté des hommes, et les empêcher d'occuper leur oisiveté à des choses plus dangereuses.“ (Préface zu Narcisse. Oeuvr. V, 109; s. a. Brief an den König von Polen. Oeuvr. I, 44–46.) [2]) Beytr. II, 103.

„Man kann die Art, wie sie einander ihre Gefühle ausdrückten, nicht wohl eine Sprache nennen, aber sie war beiden so angenehm, daß sie nicht aufhören konnten, bis sie mußten."[1]) (Ww. XIV, 81.)

„Les mâles et les femelles s'unissoient fortuitement, selon la rencontre, l'occasion et le désir, ***sans que la parole fût un interprête fort nécessaire des choses quils avoient à se dire.***" (Disc. s. l'in. I, 93.)

Die arme Sprache irgend eines wilden Völkchens in der wildesten Insel des Südmeers „wäre noch mehr als die ersten Mexicaner schlechterdings von nöthen hätten". (Beyträge II, 104.)

„Eine künstlichere Sprache würde ihnen gerade so viel genützt haben als gemünztes Geld. Was sollten sie mit Zeichen anfangen, ehe sie Ideen hatten und wie sollten sie Ideen von Dingen haben, deren Beziehung auf ihre Erhaltung und Glückseligkeit ihnen noch unbekannt war." (Beytr. II, 104/5.)

„Quand nous lui supposerions dans l'esprit autant d'intelligence et de lumières qu'il doit avoir et qu'on lui trouve en effet de pesanteur et de stupidité, ***quelle utilité*** retireroit l'espèce de toute cette métaphysique?" (Disc. I, 92.)

Die Natur tat alles für sie, sie überließen sich ihren Empfindungen, ohne dieselben zu zergliedern, ihren Ursachen nachzuforschen oder sie mit Nahmen belegen zu wollen. „Ihre Tage flossen ungezählt und ungemessen" in seliger Indolenz dahin.[2]) (S. Disc. sur l'in. „***l'indolence*** de l'état primitif" I, 110. „Son âme que rien n'agite, se livre au seul sentiment de son existence actuelle sans aucune idée de l'avenir." (Disc. I, 91.)

Rousseau hatte auf die ungeheuern Schwierigkeiten, die der Bildung der Sprache entgegenstehen, hingewiesen. Während Wieland gelegentlich diese Schwierigkeiten leichter Hand abtut (s. o.), hebt er hier mit Rousseau hervor, welche Zeiträume vergehen mußten, ehe die Sprache der Ausdruck der Begriffe werden konnte.

„Die Menschen genossen Jahrtausende lang die Früchte der Stauden und Bäume, ehe es einem von ihnen einfiel, Pflanzen zu zergliedern, und zu untersuchen, was die Vegetation sey; und wie viele Veranlassungen, Bemerkungen und Untersuchungen mußten vorhergehen, bis es auch dem spekulativsten Kopfe unter ihnen einfallen konnte?" (Beytr. II, 107.)

„l'on jugera combien il eût fallu ***de milliers*** de siècles pour développer successivement dans l'esprit humain les opérations dont il étoit capable." (Disc. I, 93.)

„L'embarras de toute cette nomenclature ne put être levé facilement; car, ***pour ranger les êtres sous des dénominations communes et génériques,*** il en falloit ***connoître*** les ***propriétés*** et ***les différences; il falloit des observations et des définitions,*** c'est-à-dire de ***l'histoire naturelle*** et de la métaphysique, ***beaucoup plus que les hommes de ces temps-là n'en pouvoient avoir.***" (Disc. I, 95.)

---

[1]) In der 1. Ausg. fehlt hier die Beziehung auf die Sprache. [2]) Beytr. II, 105.

Wieland sucht wie Rousseau den Ursprung der Sprache im Naturschrei, nur daß Rousseau den Gedanken knapper und energischer ausdrückt.

„Das natürliche Verhältnis zwischen gewissen Tönen und gewissen Empfindungen od. Gemütserregungen konnte ihnen nicht lange unbemerkt bleiben; und dieses hätte sie eben so natürlich auf den Gedanken gebracht, daß Töne geschickt seyen Zeichen abzugeben." (Beytr. II, 116.)

„Le premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergique, et le seul dont il eût besoin, avant qu'il fallût persuader des hommes assemblés, est *le cri de la nature.*" (Disc. I, 94.)

Ganz in derselben Weise wie Rousseau entwickelt nun Wieland die Entstehung der Sprache aus dem Naturlaut bis zur „conventionellen Sprache", den „*signes institués*".

„Nach und nach hätten sie bemerkt, daß sie fähig seyen, eine Menge manchfaltiger Töne hervorzubringen. Sie hätten sich angewöhnt, die geläufigsten dieser Töne zu Bezeichnung derjenigen Dinge, womit sie am meisten zu thun hatten, zu gebrauchen. Dieser erste Fund einer conventionellen Sprache würde nach und nach mit den unentbehrlichsten Zeichen ihrer Bedürfnisse, Handlungen und Leidenschaften vermehrt worden seyn. Die natürlichen Gegenstände des Gehörs, das Murmeln eines Bachs, das Säuseln oder Brausen des Windes, das Gebrüll des Löwen, der rollende Donner, würde durch Worte ausgedrückt worden seyn, welche den Schall, den sie bezeichnen sollten, nachgeahmt hätten. Aehnliche Töne würden vielleicht gebraucht worden seyn, ähnliche Beschaffenheiten an den Gegenständen andrer Sinnen zu benennen. So wären sie nach und nach, ohne es selbst zu wissen, die Erfinder einer Sprache geworden, – und so ist es vermuthlich mit dem Ursprung einer jeden Sprache hergegangen, deren Erfinder keinen andern Lehrmeister gehabt haben, als die Natur." (Beytr. II, 116/17.)

Rousseau: „Quand les idées des hommes commencèrent à s'étendre et à se multiplier, et qu'il s'établit entre eux une communication plus étroite, ils cherchèrent des signes plus nombreux et un langage plus étendu; ils *multiplièrent les inflexions de la voix,* et y joignirent les gestes qui, par leur nature, sont plus expressifs, et dont le sens dépend moins d'une détermination antérieure."

Auch Wieland zählt unter die Ausdrucksmittel die Gesten: „Diese allgemeine Sprache, die von keinem Grammatiker gelehrt, aber von allen Menschen verstanden wird, und, in Sachen, wo es allein auf die Mittheilung unsrer Empfindungen und Begierden ankommt, weniger der Mißdeutung unterworfen ist, als die vollkommenste Wörtersprache von der Welt." (Beytr. II, 111.)

„Ils exprimoient donc les objets visibles et mobiles par des *gestes,* et ceux qui frappent l'ouïe par des sons imitatifs: mais comme le geste n'indique guère que les objets présens ou faciles à décrire et les actions visibles: qu'il n'est pas d'un usage universel, puisque l'obscurité ou l'interposition d'un corps le rendent inutile, et qu'il exige l'attention plutôt qu'il ne l'excite; on s'avisa enfin de

lui substituer *les articulations de la voix*, qui, sans avoir le même rapport avec certaines idées, sont plus propres à les représenter toutes comme *signes institués*." (Disc. sur l'in. I, 94.)

Aus der ganzen Vergleichung geht hervor, daß Wieland trotz seines allgemeinen Widerwillens gegen den Urmenschen Rousseaus, einmal in die spekulativen Gedanken des Genfers eingetreten, sich ihrer im einzelnen nicht zu erwehren vermag.

Erst Herder steigt in die Tiefe der Seele hinab und zeigt, wie die Sprache „keinem Geschrei der Empfindung", „keinem Prinzipium der Nachahmung", „keinem Einverständnis", „keiner willkürlichen Konvention der Gesellschaft" ihre Entstehung verdankt, – sondern der „überall wirkenden ganzen unabgetheilten Seele" als „Entwicklung der Vernunft", als eine „Produktion der menschlichen Seelenkräfte". (S. Herder, Über den Ursprung der Sprache. 2. Abschn.; Hettner, dtsch. Litg. 18. Jh. Bd. III, 55/56.)

II. Für die Reise des Priesters Abulfaouaris (Beyträge, 1. Ausgabe, Erster Theil, S. 99 ff.) könnte Rousseaus Wort aus dem Brief an d'Alembert als Motto gelten: „Je m'attends à l'objection: les femmes sauvages n'ont point de pudeur, car elles sont nues. Je réponds que les nôtres en ont encore moins car elles s'habillent." (Oeuvr. I, 236, Anm.)

Ein im Stande der Natur glücklich lebendes Volk wird durch Einführung der Kleidung und weiterhin einer fremden Kultur verderbt und um seine ursprüngliche Sitteneinfalt gebracht. Daneben tritt eine andere Absicht hervor: den unheilvollen Einfluß der „Bonzen" und Despoten zu schildern, die in egoistischer Herrschsucht die Gefahren des Übergangs eines Naturvolkes in einem zivilisierteren Zustand noch erhöhen.

Das Negervolk ist ein Vorläufer der Naturvölkchen, wie sie im „Goldnen Spiegel" (hier zweimal) und im „Danischmende" auftreten. Es kam Wieland vor allem darauf an zu zeigen, daß Kultur allerdings nicht ohne Einbuße an der auf Unwissenheit beruhenden naiven Sittlichkeit vor sich gehe, daß aber dies notwendige Begleiterscheinungen aller Kultur seien, vorab wenn sich ein Abulfaouaris und ein Psammuthis, d. h. betrügerische Priester und Despoten finden, die mit der Ausbreitung der Kultur unlautere Zwecke verfolgen.

Wieland entzieht sich dem entscheidenden Urteil darüber, ob die Einführung der Kultur ein Glück oder ein Unglück gewesen sei, indem er mit Schach-Baham gesteht, daß er sich nicht zu helfen weiß. Von ihrem Standpunkte hatten die Neger recht, wenn sie die Kultur verwünschten, Abulfaouaris und Psammuthis, daß sie dieselbe einführten. „Jamais question plus difficile à décider ne s'étoit offerte à mon esprit, et je la laisse à resoudre à qui pourra," sagt Schach-Baham (Beytr. I, 128).

Ja, er scheint sich eher auf die Seite des natürlichen Zustandes zu stellen, wenn er — in Rousseauischem Geiste – ausruft: „Lasset dem unwissenden Glücklichen seine glückliche Unwissenheit! Lasset sie ihm so lange, als er sie behalten kann; so lange, bis er in Gefahr ist, durch diese Unwissenheit unglücklich zu werden. Wozu hatten die Negern eure Röcke und Mäntelchen vonnöthen? Sie waren unschuldig, und hätten es, ohne sein Geschenk, vielleicht noch lange bleiben mögen. – Vielleicht auch nicht? – Gut: so hätte er den Fall abwarten sollen." (Beytr. I, 124.)

Diese Stellung Wielands wird verständlich, wenn man sich gegenwärtig hält, daß er, wie offensichtlich, die Missionstätigkeit an den Naturvölkern geißeln wollte, die deren Ausbeutung und Beherrschung durch die europäischen Völker in die Hände arbeite.

III. Betrachtungen über J. J. Rousseaus ursprünglichen Zustand des Menschen.

(Beytr. Zweyter Theil. S. 5 ff.)

Rousseau wußte wohl, daß sein Discours sur l'inégalité Mißverständnissen begegnen würde: „Le Discours sur l'inégalité, . . . ouvrage qui . . ne trouva dans toute l'Europe que peu de lecteurs qui l'entendissent, et aucun de ceux-là qui voulût en parler." (Conf. II, livre 8, Oeuvr. VIII, S. 277.) Die Botschaft: „Jnsensés qui vous plaignez sans cesse de la nature, apprenez que tous vos maux viennent de vous"[1]) – hörte auch Wieland wohl — allein ihm fehlte der Glaube. Die paradoxe Schale war ihm allzu bitter, er verschmähte es, bis zum Kerne durchzudringen. Daher er sich nur an diejenige Seite hält, welche ihm das trostlose Bild des rohen Wilden zeigt, und alle auf eine spätere lichtvollere Entwicklung

[1]) Conf. II. l. 8. Oeuvr. VIII, 277.

hinweisenden Züge übersieht, nicht zu reden von dem Außerachtlassen der Hauptwerke Rousseaus.

Seine Art und Weise, Rousseau anzuführen, ist von Fester getadelt.[1]) Wieland hätte selbst beherzigen müssen, was er später einmal in dem Aufsatze: „Über etwas, das Plato gesagt haben soll, und nicht gesagt hat," einschärft: „Ich wünschte, daß dies Beyspiel einen jeden Schriftsteller, der den Gedanken eines andern anführt, behutsam genug machen möchte, allezeit vorher das Original nachzuschlagen, oder wenn er dazu keine Gelegenheit hat, lieber an dessen statt zu sagen, was er selbst denkt, als was Plato oder Aristoteles gesagt haben." (D. M. 1775 Jan., S. 92.)

Zunächst macht Wieland den Naturmenschen Rousseaus zum Tier. „Der natürliche Mensch des Philosophen Jean-Jacques ist also (die verwünschte Perfectibilität ausgenommen) weder mehr noch weniger als ein andres Thier auch; und es ist pure Höflichkeit, daß er ihm die langen krummen Klauen des Aristoteles, und den Schwanz, welchen die Reisebeschreiber Gemelli Carreri und Johann Struys einigen Einwohnern der Inseln Mindero und Formosa zulegen, erlassen hat." (Beytr. II, 22.)

Niemals aber nennt Rousseau den Urmenschen bête, sondern stets animal, ja er setzt als Genus animal, als Spezies homme und bête. „Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénieuse.... j'aperçois précisément les mêmes choses dans la machine humaine, *avec cette différence,* que la nature seule fait tout dans les opérations de la *bête* au lieu que *l'homme concourt aux siennes en qualité d'agent libre.*" (Disc. s. l'in. Oeuvr. I, 89.) „L'une choisit ou rejette par *instinct,* et l'autre par un acte de *liberté.*" (Ebenda.) „Ce n'est donc pas tant l'entendement qui fait parmi les animaux la distinction spécifique de l'homme que sa qualité d'agent libre." (Ebenda S. 90. u. ö.)

„Quoi! je puis observez, connoître les êtres et leurs rapports; je puis sentir ce que c'est qu'ordre, beauté, vertu.... *et je me comparerois aux bêtes!*[2]) Ame abjecte! C'est ta triste philosophie, qui te rend semblable à elles." (Emile IV. – Oeuvr. II, 248/49.) Wieland hätte also wohl sehen können, daß Rousseau den Menschen vom Tiere scharf unterschied, ja das gerade Gegenteil aussagte von dem was Wieland ihm, der leichteren Widerlegung zu liebe, unterschob.

---

[1]) Fester a. a. O. S. 39. [2]) Der Merkwürdigkeit halber sei Wielands späterer angeblicher Ausspruch erwähnt: „Ich habe immer die Meinung gehabt, daß die Menschen eigentlich nur als eine höhere Klasse von Affen mit einer besonderen Perfektibilität, die bei ihnen statt des Instinktes ist, zu betrachten wären." (Boettiger, Litt. Zust. und Zeitgen. I, 185.)

Nachdem der homme naturel zum Tier erniedrigt war, ist Rousseaus Ruf nach Natur eigentlich folgerichtig eine Aufforderung: „in die Wälder zu den Orang-Utangs und den übrigen Affen, ihren Brüdern, zurückzukehren,“ oder, „nackend, gleich dem jungen Hottentotten auf dem Titelkupferstich seines Buches, zu unsrer ursprünglichen Gesellschaft, den Thieren, in den Wald zurückzukehren“. (Beytr. II, 10, 16.)

Rousseau war auf diese böswillige Folgerung gefaßt: „Quoi donc! faut-il détruire les sociétés, anéantir le tien et le mien, et retourner vivre dans les forêts avec les ours? – conséquence à la manière de mes adversaires, que j'aime autant prévenir que de leur laisser la honte de la tirer.“ (Disc. s. l'in. Oeuvr. I. Anm. (i) S. 138. – Der Schluß dieser Anmerkung ist für die Auslegung von Rousseaus Lehre hochwichtig.)

Wieland hielt ein für allemal an dieser Auffassung des homme naturel im Urzustand fest. Unwidersprochen nimmt er, der sonst im „Deutschen Merkur“ mit Bemerkungen zu Beiträgen nicht kargt, den „Auszug aus einem Schreiben aus Paris vom 22. May 1773“ auf (D. M. Juni, S. 266 ff.), der von dem Discurs „über die Ungleichheit der Stände (!)“ sagt, er sei „dahin gerichtet, zu beweisen, daß jeder denkende Mensch ein verdorbnes Geschöpf sey“ — es sei der Diskurs „eine Unterredung mit einem Wilden, der gesittete Menschen belustigt, indem er ihnen seltsame Schmähworte sagt.“ [1]) Dieser platte Nonsens erregt Wielands Widerspruch nicht!

Im „Deutschen Merkur“ (April 1774, S. 32) „An Psyche“ heißt es:

„Der Menschenstand, den Doktor Mandevil
Und Freund Hanß Jack (wenn ihn die Laun', auf Vieren
Zu gehn, ergreift), bey uns verkleinern will,
Hat seinen Werth“ . . .

Noch im Jahre 1790 kehrt der auf allen Vieren gehende Naturmensch wieder. („Geschichte der Troglodyten“. N. T. M. Jan.) Die Troglodyten stammen ab von jenen alten „Troglodyten, die, nach dem Berichte der Geschichtschreiber, dem auf allen Vieren gehenden Naturmenschen des Philosophen Hans-Jacob ziemlich ähnlich sahen.“ —

Neben der „Perfektibilät“, die den homme naturel notwendig aus seinem Zustand herausführt, liegt die Hauptschwäche von Rousseaus Hypothese in der vorgeblichen Ungeselligkeit des Naturmenschen.

[1]) a. a. O. S. 271.

Wieland ist vollkommen im Recht, wenn er die Diskussion darüber mit den Worten schließt: „Ist aber der Trieb der Geselligkeit dem Menschen so natürlich, so haben diejenige, welche sich die ersten Menschen in eine Familie vereinigt vorstellen, den Vorwurf nicht verdient, Begriffe aus der bürgerlichen Gesellschaft in den Stand der Natur hineingetragen zu haben; so lösen sich alle die Schwierigkeiten von selbst auf, welche Herr R. in dem Uebergang aus dem Stande der Natur in den gesellschaftlichen findet; so war es kein Uebergang in einen entgegengesetzten, sondern ein bloßer Fortgang in dem nehmlichen Stande. Ein Fortgang, dessen relative Geschwindigkeit zwar von tausend verschiedenen Zufällen abhängt, aber dennoch, auch bey den Völkerschaften, wo er am langsamsten geht, einem aufmerksamen Beobachter merklich ist." (Beytr. II, 42.)

Rousseau wird allerdings im Discours sur l'inégalité nicht müde, die Ungeselligkeit des Naturmenschen einzuschärfen: „Les hommes n'ayant nulle correspondance entre eux, ni aucun besoin d'en avoir" — „ils n'avoient entre eux aucune espèce de commerce" — „sans nul besoin de ses semblables" — u. ö. Dennoch war er selbst schon im Discours über seine Behauptung hinausgegangen. Er spricht von einer „répugnance naturelle à voir périr ou souffrir tout être sensible, et principalement nos semblables." Das Mitleid ist „un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soimême, concourt à la *conservation mutuelle* de toute espèce." (Oeuvr. I, 100.) Ja, auf dieses einzige ursprüngliche Gefühl neben dem Selbsterhaltungstrieb geht das sozial-ethische Hauptprinzip zurück: „fais ton bien avec le moindre mal d'autrui qu'il est possible!" – und endlich: „de cette seule qualité découlent toutes les vertus sociales." (Oeuvr. I, 99. 100.)

Durch dies Gefühl ist die Ungeselligkeit im Prinzip für den Naturzustand aufgehoben; in noch höherem Grade ist dies der Fall in dem Mittelzustand, der auf die primitivste Stufe folgt; seine Grundlage ist die Familie: „Ces premiers développemens du cœur furent l'effet d'une situation nouvelle qui réunissoit dans une habitation commune les maris et les femmes, les pères et les enfans. L'habitude de vivre ensemble fit naître les plus doux sentimens qui soient connus des hommes, l'amour conjugal et l'amour paternel." (Oeuvr. I, 108.)

Noch weiter war Rousseau im „Emil" gegangen, wo er den dem Discours (so weit er die Ungeselligkeit behauptete) gerade entgegengesetzten Satz ausspricht: *„Si, comme on n'en peut douter, l'homme est sociable par nature,* ou du moins fait pour le devenir, il ne peut l'être que par d'autres sentimens innés, relatifs à son espèce." [1]) (Emile IV, Oeuvr. II.)

Auf seinem neuen Standpunkt weist er die Wiedererneuerung des Naturzustandes geradezu ab: „Celui qui dans l'ordre civil veut conserver la primauté des sentimens de la nature, ne sait ce qu'il veut." (Emile I, Oeuvr. II, 7.)

---

[1]) Schon im Brief an d'Alembert hatte er das angesichts seiner eigenen Weltflucht tragische Urteil ausgesprochen: „Le plus méchant des hommes est celui qui s'isole le plus, qui concentre le plus son cœur en lui-même." (Oeuvr. I.)

Und der Contrat social enthält die Fundamentalsätze: „La plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle, est celle de la famille“ – „la famille est donc, si l'on veut, le premier modèle des sociétés politiques.“ (C. s. I. c. 2. Oeuvr. III, 307.)

Wieland hat sich die Widerlegung Rousseaus ziemlich leicht gemacht, – er sieht in ihm den „philosophischen Narren“, dessen spezifischer Unterschied vom gemeinen Narren „lediglich darin bestehe, daß jener seine Narrheit in ein System raisonniert, dieser hingegen ein Narr geradezu ist“. (Beytr. II.)

Seine liebenswürdige Natur verleugnet sich aber auch hier nicht, wo er Rousseau gegenüber vielleicht mehr als nötig einen überlegenen Ton annimmt. Mit feinem Sinne findet er, wie schon im „Diogenes“, die psychologischen Motive zu Rousseaus kulturfeindlicher Verkündigung heraus. (Stück 2. 3, Beytr. II, 3 ff.) „Man kann sich nicht erwehren, dem Manne gut zu seyn, der die verhaßtesten Paradoxen mit einer so aufrichtigen Miene von Wohlmeynenheit vorbringt, mit einer so ehrlichen Miene die seltsamsten Paralogismen macht.“ (Beytr. II, 10.)

Dennoch haben die Beyträge, wie Fester betont, das Urteil der Zeitgenossen zuungunsten Rousseaus beeinflußt. So schreibt ein G. D. Hartmann 1773 an Bodmer: „Dem Rousseau hat es viel geschadet, daß Wieland wieder ihn ist.“ [1])

IV. Über die von Rousseau vorgeschlagenen Versuche, den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken nebst einem Traumgespräch des Prometheus.

Dieser Beitrag ist nach Fester [2]) nichts weiter wie eine matte Umarbeitung der „Republik des Diogenes“. Dasselbe Motiv: eine Kolonie von Säuglingen, die unter allen möglichen Vorsichtsmaßregeln von jedem Einfluß der Gesellschaft abgeschlossen, von stummen „philosophischen“ Ammen genährt, und, erwachsen, „der Mutter Natur und sich selbst überlassen werden“. –

Was mochte Rousseau mit dem Vorschlage im Discours sur l'inégalité gemeint haben? Wenn man ihm nicht mit Wieland eine reine Narrheit zumuten will, so muß man an eine Erziehung

[1]) Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttg. 1794. S. 308. s. Goedeke Grdr. IV, 108. [2]) Fester a. a. O. S. 39.

denken, die, von allen positiven Grundsätzen abgesehen, zunächst in *„précautions"* zu bestehen habe.

„Il faudroit même plus de philosophie qu'on ne pense à celui qui entreprendroit de déterminer exactement les *précautions* à prendre pour faire sur ce sujet de solides observations." (Oeuvr. I, 79.) – Hier ist nichts geringeres als der Keim zum „Emil". Rousseau selbst hatte, ohne Akademien und ohne Fürsten, das Problem zu lösen versucht. Im „Emil" stellt er das Erziehungsprinzip in der nämlichen negativen Fassung auf, wie im Discours und fordert, daß die Erziehung nichts thue, sondern die Natur schalten lasse (Emile. Oeuvr. II, 8.) . . . „il faudroit . . . . *connoître l'homme naturel. Je crois qu'on aura fait quelques pas dans ces recherches après avoir lu cet écrit.*" (Oeuvr. II, 8.) *„Pour former cet homme rare, qu'avons-nous à faire? Beaucoup, sans doute: c'est d'empêcher que rien ne soit fait."* Das sind die „précautions"[1]) des Discours sur l'inégalité."

Während sich Wieland über den „philosophischen Narren" lustig machte, hatte dieser schon den großartigen Entwurf jenes Experimentes geliefert. Das Unterfangen, den „an sich" seienden Menschen der Natur aus dem Geschlecht des 18. Jahrhunderts heraus zu destillieren, bleibe immerhin ein phantastisches. Dennoch beweist der „Emil", daß der Verfasser des Diskurses über die Ungleichheit, die unfruchtbare Hypothese des état primitif zurückstellend, dem echten Sinn seiner Lehre, bei allen Übertreibungen und Einseitigkeiten im einzelnen, hervorragend praktischen Ausdruck verliehen hat.

Es ist fast unbegreiflich, daß Wieland nicht einen einzigen Blick auf den „Emil" wirft!

Der gutmütige Spaß, den Wieland sich die Freiheit genommen hat – „nicht mit Hrn. R** – sondern nur mit einer von seinen hochfliegenden Grillen zu machen", will lachend sagen, was er im

[1]) *Expériences*, von denen ausdrücklich gesagt wird, sie müßten „im Schooß der Gesellschaft" stattfinden. Rousseau legt kein besonderes Gewicht darauf, daß der état primitif noch irgendwo existiere: „un état qui n'existe plus, qui n'a peut être point existé." (Oeuvr. I, 79.) Das Unternehmen soll darauf ausgehen: „de *démêler* ce qu'il y a *d'originaire* et *d'artificiel* dans la nature *actuelle* de l'homme." (Ebenda.) Er kann also nicht an Experimente mit Affen oder Naturmenschen (Wildvölkern) gedacht haben. Es bleibt nur die Vermutung: Rousseau wollte durch Vergleichung von Menschen, die im Umkreis der Gesellschaft, ohne Zutun, sich nach der Natur entwickeln, mit künstlich Erzogenen erfahren, was die Natur gewollt, und was die Kunst daraus gemacht habe. Emil ist der *„homme abstrait"* (Oeuvr. II, 9), herausgehoben zunächst aus allen Relationen der Kultur.

Ernste am Schluß der Parodie ausspricht, „daß der Mensch zur Geselligkeit gemacht sey“, und durch einen unverwüstlichen Zug zum Menschen gezogen werde. —

Im „Traumgespräch des Prometheus“ trägt der Dichter dem alten Titan die Lehre von dem Wilden Rousseaus vor, worauf Prometheus „über die Einfälle des anmaßlichen Philosophen“ in Gelächter ausbricht, in das jener mit einfällt. Prometheus erzählt seine Menschenschöpfung und schildert das Goldne Zeitalter, das leider mit der Büchse der Pandora ein jähes Ende nahm. Doch auch ohne diese wären sie um ihre Unschuld und Glückseligkeit, die nur von ihrer Unwissenheit abhingen, gekommen, — „und alles wohl überlegt, war es kein großer Schade, daß die ganze Zucht einer so zerbrechlichen Art von Gemächten in Deukalions Überschwemmung ersäuft wurde“. (Beytr. I, 270.)

„Möglichste Benutzung des Erdbodens“, „möglichste Vervollkommnung und Verschönerung des menschlichen Lebens“ — dieses Ziel hat die Natur dem Menschen vorgesteckt, sie sind ihr eben so gemäß als die Einfalt. Also nicht in der Verwirklichung eines rückwärts liegenden Naturideales, sondern in werktätiger Erfüllung der Kulturaufgabe ist der Zweck des Menschendaseins zu suchen.

V. Über die Behauptung, daß ungehemmte Ausbildung der menschlichen Gattung nachtheilig sey.
(Beytr. II, 165 ff.)

Während sich Wieland sonst in den Beyträgen gegen den Urzustand, den état primitif, wendet, kehrt er sich in diesem Beitrag gegen den Mittelzustand zwischen jenem und der entwickelten Kultur. Rousseau glaubte in den Zuständen damals lebender Naturvölker jene „véritable jeunesse du monde“ zu finden; auf dieser Stufe hätte die ganze Menschheit beharren sollen — *„. . . tous les progrès ultérieurs ont été, en apparence, autant de pas vers la perfection de l'individu, et, en effet, vers la décrépitude de l'espèce.“* (Oeuvr. I, 110.) Wieland behauptet das Gegenteil: „Die Vereinigung in große Gesellschaften ist in vielen Stücken dem einzelnen Menschen nachtheilig, und befördert hingegen die Vollkommenheit der Gattung.“ (Beytr. II, 222/23.)

Fester[1]) knüpft hieran die Bemerkung: „Daß aber nach

[1]) a. a. O. S. 40.

Rousseau gerade das Entgegengesetzte stattfinde, ist ein entschiedener Irrtum Wielands.“ Gegen die obige Stelle des Discours gehalten, gewiß nicht, aber im Blick auf die ganze philosophische Grundanschauung Rousseaus ohne Zweifel. Das ist ja Rousseaus tiefe Klage, daß das freie, ursprüngliche, ganze, unabhängige Einzelleben untergeht in der Gesellschaft; daß diese ihm wohl Lebenskräfte entnimmt, ihm aber nur Schwäche,[1]) Scheinleben zurückgibt; daß die Konvenienz, der Zwang, die Verfeinerung der ganzen Art eine äußerliche Vollkommenheit derselben zu erzielen scheint — den Einzelnen aber und sein ganzes originales Leben rettungslos erniedrigt, weil knechtet.

Auf der einen Seite wollte Rousseau den Menschen aus allen ihn verkümmernden Relationen heraus auf den Boden der absoluten Natur stellen, auf der andern verkündigte er die Freiheit des Individuums. Ist aber das Recht des Individuums in der Gesellschaft gegen die Konvention (Neue Heloise), das Recht des Kindes auf seiner Stufe (Emile), das Recht des Einzelnen im Staat (Aufrechterhaltung der natürlichen Freiheit in der bürgerlichen Gesellschaft, — Contrat social) gefordert, so ist eben damit ausgesprochen, daß das Individuum von der Gesellschaft, nicht diese vom Individuum Benachteiligung zu gewärtigen hat.

Wieland gesteht übrigens dem Herrn Rousseau zu,[2]) „was sich ohne Unverschämtheit nicht wohl läugnen läßt, — „daß beydes, Wissenschaften und Künste, sobald sie über die Linie, in welche Sokrates ihre Entwicklung einschränkt, — μεχρι του ὠφελιμου — so weit ein würklicher Nutzen für die menschliche Gesellschaft daher zu erwarten ist – ausgeschweift haben, der allgemeinen Wohlfarth mehr nachtheilig als förderlich gewesen“. (Beytr. II, 197/98.)

Aber in der Zivilisation selbst liegen die Heilmittel gegen ihre Auswüchse. Was die einfältige Natur, deren Herrschaft für immer vorbei ist, nicht vermag, das gelingt der entwickelten Vernunft: „die Philosophie und der ganze Inbegriff der nützlichen Wissenschaften und Künste“ können einen eingesunkenen Staat neu

[1]) *„La société a fait l'homme plus foible,* non seulement en lui ôtant le droit qu'il avoit sur ses propres forces, mais surtout en les lui rendant insuffisantes.“ Emile, Oeuvr. II, 51. [2]) Ww. XIV, 341: „Dem berühmten Genfer Bürger.“

beleben, der dann, „durch seine Erfahrung weise, die schwere Kunst geltend macht, die Privatglückseligkeit mit der öffentlichen dauerhaft zu vereinigen". (Beytr. II, 221. 222.)

Das Moment des Kampfes, in dem ein Wille nach Freiheit ringt, fehlt diesem eudämonistischen Ideale vollständig – wie von selbst senken sich mit der Vernunft ihre Segnungen auf die Menschheit herab: Religion, Philosophie und Kunst — sie werden „aus allen Völkern des Erdbodens ... Eine brüderliche Nation von Menschen" machen – dies ist der „Einzige allgemeine Endzweck der Natur, der sich denken läßt, wenn überall ein Plan und eine Absicht in ihren Werken ist".[1])

---

6. Der Goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian, eine wahre Geschichte.

Hatte Wieland in den „Beyträgen" Betrachtungen angestellt über die werdende Gesellschaft, und im Gegensatz zu Rousseau gefunden, daß in dem Übergang aus der „Natur" in den Kulturzustand das Ergebnis einer naturgemäßen Entwicklung zu sehen sei, so unternimmt er es im „Goldnen Spiegel" (4 Bde. 1772), diesmal mit stillschweigendem Widerspruch gegen Rousseau, an der Hand der „Geschichte" eines fertigen Staates seine politischen Ideen vorzutragen. Er selbst will den Roman „gewissermaßen" als „eine Fortsetzung der „Beyträge" angesehen wissen.[2]) Das Werk sei „wichtiger als der Agathon und wenigstens ebenso interessant ... Der Plan der Geschichte ... stellt eine Philosophie der Könige dar, ohne darum minder interessant für Leser zu seyn, welche keine Könige sind". „Unter dem Vehiculo einer ergötzenden Erzählung" sollen „große, gemeinnützige, freymüthige und zum Theil kühne Wahrheiten den Edlen und Großen seiner Nation unter die Augen" gestellt werden.[3])

In die bequeme Form der Rahmenerzählung trägt Wieland seine politischen Gedanken und Vorschläge ein. Die Komposition

---

[1]) Beytr. II, 231. [2]) Buchner, Wieland und die Weidmannsche Buchh. Leipzig 1871, S. 45f. [3]) Ausw. denkw. Br. II, 2f. An Staatsrat v. Gebler. 19. Mai 1772. – Auch gegen Sophie La Roche betont er die „ungewöhnliche Unerschrockenheit" seines Unternehmens. (Fr. Horns Samml. 1820. Brief v. 6. Jan. 1772, [französisch] S. 151.)

ist im Grunde ein chronistischer Bericht, durchbrochen von den Gesprächen der Personen des Rahmens. Der „Goldne Spiegel" gibt nacheinander in bunter Abwechslung Bilder aus dem Staats- und Völkerleben wieder — diese Bilder wollen geschichtlich treu sein, „entnommen den Jahrbüchern des menschlichen Geschlechts". (Zueignungsschrift Bd. I, XIV.) Des öftern ist Wielands „historischer Sinn" gerade bei Beurteilung des „G. Sp." auf Kosten Rousseaus hervorgehoben worden,[1]) und soll, wenn das Festhalten am historischen Recht gegenüber dem Naturrecht gemeint ist, durchaus nicht bestritten werden. Es darf jedoch bei der Beurteilung von Rousseaus Spekulation nicht vergessen werden, daß er beim Contrat social ein bestimmtes historisches Gebilde — die Republik Genf — vor Augen hatte,[2]) und sein Hauptfehler in der Verallgemeinerung der dort geschichtlich gewordenen Zustände besteht.

Wieland benutzt Geschichte zu seinem Staatsroman (wie Rousseau zum Contrat social auch), aber er modelt die Geschichte als Poet und Didaktiker für seine Zwecke. (Seuffert Vjschr. 1888, S. 352. 415.) „Er hat von Aristoteles, Plato und Xenophon, von Montesquieu, Rousseau, dem älteren Mirabeau, Mercier, von Abbt, Zimmermann und Iselin sich allgemeine und einzelne Ideen und Meinungen angeeignet und daraus und aus anderen Quellen mit selbständiger Überlegung ein Ganzes gebildet, das trotz aller praktischen Absichten und trotz vieler greifbarer Vorschläge Theorie war, noch dazu Theorie eines Wieland war, eines Poeten und Moralisten." (Seuffert a. a. O. S. 359.) Goethes Urteil bezeichnet treffend dieses Verhältnis: „Hier . . . ist alles Inschrift, Satz, Lehre, Moral, mit goldnen Buchstaben an die Wand geschrieben und die [„historischen"] Figuren sind herumgemalt." (Rez. in den Frankf. gel. Anz.)

---

[1]) Breucker, Wielands Goldner Spiegel. Preuß. Jahrb. 1888, S. 152.

[2]) Lettres de la Montagne I, 6. Brief. Oeuvr. III, 204. — Que pensiez-vous, Mr., en lisant cette analyse courte et fidèle de mon livre? Je le devine. Vous disiez en vous-même: „Voilà l'histoire du gouvernement de Genève." . . . „Et en effet, ce *contrat primitif, cette essence de la souveraineté, cet empire des lois, cette institution du gouvernement, cette manière de le resserrer* à divers degrés pour compenser l'autorité par la force . . . n'est-ce pas trait pour trait l'image de votre république, depuis sa naissance jusqu'à ce jour? J'ai donc pris votre constitution, que je trouvois belle, *pour modèle des institutions politiques.*"

Auch Loebell (a. a. O.) bemerkt, daß Wieland „im allgemeinsten Sinne insofern historischer verfahre als der Bürger von Genf, als er für verschiedene Bildungszustände verschiedene Formen der bürgerlichen Gesellschaft verlange.“ Dem gegenüber ist festzustellen, daß Rousseau, Montesquieu folgend, das nämliche zum mindesten ebenso scharf ausgesprochen hat wie Wieland:

„Le sage instituteur ne commence pas par rédiger de bonnes lois en elles-mêmes, mais il examine auparavant si le peuple auquel il les destine est propre à les supporter. C'est pour cela que Platon refusa de donner des lois aux Arcadiens et aux Cyréniens, sachant que ces deux peuples étoient riches et ne pouvoient souffrir l'égalité . . . .“ (C. s. l. II, Cap. 8. Oeuvr. III, 329.)

Er verweist auf Peter den Großen:

„Tel peuple est disciplinable en naissant, tel autre ne l'est pas au bout de dix siècles. Les Russes ne seront jamais vraiment policés, par ce qu'ils l'ont été trop tôt. Pierre avoit le génie imitatif: il n'avoit pas le vrai génie, celui qui crée et fait tout de rien... Il a vu que son peuple étoit barbare, il n'a point vu qu'il n'étoit pas *mûr* pour la police; il l'a voulu civiliser quand il ne falloit que l'aguerrir. Il a d'abord voulu faire des Allemands, des Anglois, quand il falloit commencer par faire des *Russes.*“ (Ebenda cap. 8.)

Noch schärfer im 11. Kapitel desselben Buchs: „Ces objets généraux de toute bonne institution doivent être *modifiés* en chaque pays par les *rapports* qui naissent tant de la situation locale que du caractère des habitans, et c'est sur ces rapports qu'il faut assigner à chaque peuple un système particulier d'institution, qui soit *le meilleur, non peut-être en lui-même, mais pour l'État auquel il est destiné.*“ (Oeuvr. III, 335.)

Wielands Auffassung der Geschichte als einer exemplarischen Sammlung von Beispielen ist von der Rousseaus nicht verschieden: „L'histoire la plus intéressante est celle où l'on trouve le plus d'exemples de mœurs, de *caractères* de toute espèce, en un mot, le plus d'instruction.“ (N. H. I, 12. Oeuvr. IV, 38.)

Wieland: Die Geschichte muß „als eine Sammlung von Begebenheiten, welche zum allgemeinen Unterricht des menschlichen Geschlechtes, zur Warnung vor den Fehlern unsrer Vorgänger, zur Erweckung des Abscheues vor ihren Lastern, und der Nacheiferung ihrer Tugenden dienen, vornehmlich aber als Charakteristik der Menschen, Zeiten und Sitten . . . . angesehen werden.“ [1]) (Beytr. Abulf. I, 184, ähnlich G. Sp. Zueig. schr. und II, 218 ff. Anm.)

Wieland verkannte wie Rousseau das wahre Wesen der Geschichte, beide hielten sie für ein Kompendium praktischer Moral, für ein Mittel, die „Menschen zu bessern und zu belehren.“

— Dem streng geschlossenen System Rousseaus ließ sich in der losen Form eines, trotz geschichtlicher Anspielungen, phanta-

[1]) S. Seuffert a. a. O. S. 409/10. „Für Wieland ist also Geschichtsforschung nichts als eine Dienerin der Ethik.“

stischen, utopistischen Romans nur schwer der Rang ablaufen. Dies wollte Wieland auch nicht — die Polemik gegen Rousseau steht keineswegs im Vordergrunde, sie ergibt sich überwiegend aus dem bloßen Gegensatz der Darstellung Wielands zu Rousseaus Ideen.

Die mit höflichen Späßen verbrämten Angriffe auf die Ausschreitungen des despotischen Systems, so scharf und so ernst gemeint sie auch sind, haben nichts gemein mit der kaltblütigen Unerbittlichkeit des Contrat social, das leichte orientalische Kostüm schwächt schon an sich die strenge Wirkung der Satire – Danischmende-Wieland verhält sich zu Rousseau, wie eben ein Hofphilosoph zum Volkstribunen.

Eine kurze Analyse des „Goldnen Spiegels" ist vielleicht am zweckmäßigsten, um über sein Verhältnis zu Rousseau ins Klare zu kommen.

Die Vorgeschichte von Scheschian, m. a. W. die Entstehung von Volk und Staat aus dem ursprünglichen Zustande wird mit den Worten erledigt: „Bey irgend einem Volke die Geschichte seines ältesten Zustandes suchen, das hieße von Jemand verlangen, daß er sich dessen erinnere, was ihm im Mutterleibe oder in den ersten Jahren seiner Kindheit begegnet ist." (G. Sp. I, 54.)

Scheschian bestand erst aus einer Menge kleiner Staaten, die schließlich unter ein Oberhaupt kamen. Aber trotz der besten Gesetzgebung gedeiht der Staat nicht, weil die Centralgewalt nicht stark genug ist, den partikularen Gewalten, den Fürsten gegenüber, sich zu behaupten. Diese kleinen Tyrannen bringen das Reich herunter, das Volk versklavt, vertiert, sinkt zuletzt zu allgemeiner Verwilderung herab, einem Zustand, der nicht undeutlich an Roheit dem état primitif R.s gleichgestellt wird. (G. Sp. I, 76.)

Der Tatarenchan Ogul erobert Scheschian in diesem Zustande und wird unumschränkter Monarch. Unter ihm erholt sich das Reich, er sorgt für Ackerbau, Städte, Künste, – im ganzen „ein ruhmwürdiger Fürst". Er hielt auch die Religionsparteien im Zaum. (I. 146/47.)

Auf ihn folgen „Namenlose Könige". Der Zustand von Scheschian ist leidlich, besonders unter einem von ihnen übt die Maitresse Lili das Regiment und führt eine blühende Zeit der Künste, Wissenschaften und Gewerbstätigkeit herauf. „So wie sich das Gefühl der Scheschianer verfeinerte, so verschönerten sich auch zusehends ihre Sitten (I, 103). Kultur und Moral stehen in keinem Gegensatz wie in Rousseaus 1. Discours. Milzsüchtige Nörgler weissagen zwar aus dieser Verfeinerung das Verderben. Aber nur der unmäßige Gebrauch der Kulturgüter ist schädlich. Die Natur selbst reicht den göttlichen Nektar der Kunst, sie betreiben, heißt der Natur folgen. „Nicht Sie, unsre Ungeduld, unsre Gierigkeit im Genießen, unsre Unachtsamkeit auf ihre Warnungen, ist es, was uns auf Abwege verleitet." (I, 107.) Kultur folgt notwendig als Entwicklung der Menschheit: „Jede höhere

Staffel, welche der Mensch betritt, erfordert eine andere Lebensordnung." (I. 107.)

Danischmende erzählt zum Beweise dafür die Geschichte des Emirs.[1]) Was sich für ein kleines Volk auf niederer Kulturstufe schickt, schickt sich nicht für ein großes auf höherer. Rousseau also mag immerhin bei solchen kleinen Staaten, die ein von der übrigen Menschheit abgeschlossenes Dasein führen, recht haben, — aber nur für solche. Dort macht der Gehorsam gegen die Natur glücklich. Das Leben verläuft in dem kleinen Kreise der Bedürfnisse der Natur. Es herrschen Freude, Mäßigkeit, freiwillige Entsagung, reine Sitten, die beste Grundlage eines solchen Gemeinwesens. Alles lebt in vollkommener Gleichheit. Die Erziehung wird der Natur überlassen. Die physische und moralische Glückseligkeit ist das allgemeine Ziel. „Jeder höhere Grad von Verfeinerung" wäre unnütz,[2]) daher sich dort weder Wissenschaften noch Künste finden[3]) — (merkwürdig ist nur, daß die Behausungen der Bewohner mit Gemälden, Gobelins, Vasen, Statuen geschmückt sind). Damit aber die natürliche Unschuld und Einfalt des Völkchens Dauer habe, muß es immer so klein bleiben wie es ist. Dieses Idyll (insbesondere die „echt sokratische Moral" des Psammis) ist mit offenbarer Liebe gezeichnet und kündigt schon den „Danischmende" an. Zunächst aber will es nur beweisen: „daß es ganz verschiedene Sachen seyen, ein kleines von der übrigen Welt abgeschnittenes Volk, und eine große Nation, welche in Verbindung mit zwanzig andern lebt, glücklich zu machen." (I, 205/06.) Warum? Bei einem großen Volke „sind Freyheit und allgemeine Sicherheit unverträgliche Dinge", die Gleichheit wird durch die Ungleichheit der physischen und geistigen Kräfte unmöglich. Die Vorteile der Kultur sind notwendig erkauft mit Übeln. Bei einem kleinen Volke reichen einfache Gesinnung und Sitte aus, bei einem großen sind Leidenschaften zur Triebfeder des politischen Lebens nötig. – Nach Montesquieu[4]) ist das Lebensprinzip des Gouvernement: *les passions humaines* qui le font mouvoir."

Rousseau verkannte dies keineswegs. Schon im *Discours sur l'inégalité* sagt er: „Quoiqu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux *passions,* qui d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi: *c'est par leur activité que notre raison se perfectionne.*" (Oeuvr. I, 90.) In den Bergbriefen erklärt er: *„Tous les établissemens humains sont fondés sur les passions humaines, et se conservent par elles.*" (Oeuvr. III, 130.)

---

[1]) Breucker a. a. O. S. 157 nennt die „Kinder der Natur" — Jemaliter. Dies ist eine Verwechslung mit „Danischmende". [2]) G. Sp. I, 177. [3]) Ebenda S. 180: „Sollten wir sie um Künste beneiden, durch deren grenzenlose Verfeinerung sie ihr Gefühl so lange verzärteln, bis sie nichts mehr fühlen; oder um Wissenschaften . . . etc." [4]) Esprit des lois III ch. i. Genève 1749, S. 18.

Von der Freiheit in großen Staaten sagt er: „*La liberté,* n'étant pas un fruit de tous les climats, *n'est pas à la portée de tous les peuples.*" (Contrat social. Oeuvr. III, 350.) „*Plus l'Etat s'agrandit, plus la liberté diminue.*"[1] (Emile. Oeuvr. II, 436.) Vgl. auch Gouvernement de Pol. Oeuvr. V, 257: „la liberté le plus difficile à conserver."

Die Gleichheit versteht Rousseau durchaus nicht als absolute Gleichförmigkeit; er meint nicht: „*que les degrés de puissance et de richesse soient absolument les mêmes;* mais que, quant à *la puissance, elle soit au-dessus de toute violence,* et *ne s'exerce jamais qu'en vertu du rang et des lois;* et, *quant à la richesse, que nul citoyen ne soit assez opulent pour en pouvoir acheter un autre,* et *nul assez pauvre pour être contraint de se vendre*: *ce qui suppose, du côté des grands, modération de biens et de crédit, et, du côté des petits, modération d'avarice et de convoitise.*"[2] Das sind Sätze, wie sie jeder maßvolle Sozialpolitiker unsrer Tage unterschreiben könnte. Rousseau fordert vor allem Ausgleichung der Extreme: „ne souffrez ni des gens opulens ni des gueux" – „Kapitalismus" und Proletariat. Und er setzt, mit scharfem Blick für das Wesen dieser Mächte, hinzu: „Denn immer

---

[1]) Obwohl Rousseau in den großen centralisierten Staaten noch im Gouv. de Pologne (Oeuvr. V, 252) die Ursache alles Übels sah, suchte er dennoch für große Völker eine ihnen gemäße Staatsform. Im Contr. soc. (Oeuvr. III, 362) verspricht er, sie zu geben: „Je ferai voir ci-après comment on peut réunir la puissance extérieure d'un grand peuple avec la police aisée et le bon ordre d'un petit Etat." Er wäre auf „Föderativstaaten" gekommen: „matière toute neuve, et où les principes sont encore à établir." (Ebenda Anm.) — R. plante ein großes politisches Werk: „*Institutions politiques.*" Er ließ es fallen und führte nur den Contrat social aus, der also als Fragment eines umfassenden politischen Systems zu gelten hat. (Conf. II, Buch 9. Oeuvr. VIII, 370.) [2]) C. s. Oeuvr. III, 334. — Der nämliche Rousseau, der im Diskurs über die Ungleichheit (Oeuvr. I, 105) sagt: „Le premier qui ayant enclos un terrain s'avisa de dire *Ceci est à moi,* et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile" — und damit alles Unglücks, das im Gefolge der Gesellschaft hereinbrach, — dieser selbe Rousseau sagt in der Ec. polit. (III, 293/94): „*Il est certain que le droit de propriété est le plus sacré de tous les droits des citoyens et plus important, à certains égards, que la liberté naturelle.*" — Er verlangt proportionale Besitzsteuern, Luxussteuer, Steuerfreiheit der untersten Klassen, — Steuern können gesetzlich nur auferlegt werden mit Zustimmung des Volkes oder seiner Repräsentanten, der Staat hat die Bildung ungeheurer Reichtümer in einigen Händen hintanzuhalten, nicht indem er den Besitzern ihre Schätze raubt, sondern durch vorbeugende Gesetze; „es gilt nicht, Hospitäler für die Armen zu bauen, sondern die Bürger davor zu bewahren, daß sie es werden". (Economie politique.) Diese Vorschläge Rousseaus sind praktisch zum mindesten ebenso ausführbar, als ein großer Teil der Wielandischen.

wird zwischen diesen beiden der Schacher mit der öffentlichen Freiheit getrieben!" (Contrat social. Oeuvr. III, 334.)

Es zeigt sich hier wie oftmals, daß Wieland gegen Schlagworte Rousseaus in Bausch und Bogen polemisiert, ohne die feinen aber scharfen Grenzen zu beachten, die Rousseau selbst gezogen hat.

Auch scheint es, daß man in Rousseau (unter dem Eindruck der französischen Revolution?) da und dort allzusehr den radikalen Phantasten glaubt erblicken zu müssen, und dabei die Bedingtheit seiner politischen Ideen übersieht, so wie allzu einseitig „die Aufforderung zur Rückkehr zur Natur" als Wiedererneuerung des Naturzustandes gefaßt wird. Beide Fehler begeht Breucker:[1]) „Gegen Rousseau stellte er (Wieland) den Grundsatz auf, daß eine völlige Heilung der socialen und politischen Schäden nicht möglich ist."

Das hatte Rousseau nie behauptet – wohl aber sehr oft das Gegenteil. Man lese nur, was er – nach dem Diskurs über die Wissenschaften – an den König von Polen schreibt: *„C'est avec douleur que je vais prononcer une grande et fatale vérité.* Il n'y a qu'un pas du savoir à l'ignorance; et l'alternative de l'un à l'autre est fréquenté chez les nations; mais on n'a jamais vu de peuple une fois corrompu revenir à la vertu. En vain vous prétendriez détruire les sources du mal; en vain vous ôteriez les alimens de la vanité, de l'oisiveté et du luxe; *en vain même vous ramèneriez les hommes à cette première égalité conservatrice de l'innocence et source de toute vertu*: leurs cœurs une fois gâtés le seront toujours", u. o. In diesem Zusammenhang sagt er die Revolution voraus:[2]) *„Il n'y a plus de remède, à moins de quelque grande révolution presque aussi à craindre que le mdl qu'elle pourroit guérir, et qu'il est blâmable de désirer et impossible de prévoir."* (Oeuvr. I, 46.)

Ebensowenig darf man Rousseau ausschließlich als radikalen Doktrinär fassen, der „nur die Republik als einzig richtige und der Menschheit würdige Staatsform gelten läßt."[3]) Schon aus der Annahme der Bedingtheiten jedes einzelnen Staatsgebildes, die er mit Montesquieu gemein hat, geht hervor, daß er für verschiedene Völker verschiedene Staatsformen zuläßt. Wohl erklärt er diejenige Staatsform, in welcher der Volkswille (la volonté générale) am reinsten zur Geltung kommt, für die vollkommenste, erklärt aber auch zugleich, daß eine solche Demokratie nie existiert hat und nie existieren werde. (C. s. Oeuvr. III, 343). Nur ganz kleine Staaten, wo sich das Volk leicht versammeln läßt, wo jeder Bürger den andern kennt, wo einfache Sitten herrschen, wo kein Reichtum,

---

[1]) Preuß. Jahrb. 1888, S. 154 und 157. [2]) 1752. [3]) Breucker a. a. O. S. 159.

kein Luxus ist, können demokratisch regiert werden. Er wendet sich gegen Montesquieu, der die Tugend als Prinzip der Republik aufstellt,[1]) – das sei in gewissem Sinne richtig, aber die souveräne Autorität müsse in allen Staatsformen dieselbe sein. Keine Regierungsform sei so wie die Republik Bürgerkriegen und inneren Unruhen ausgesetzt. Kurz: „S'il y avoit un peuple de dieux, il se gouverneroit démocratiquement. Un gouvernement si parfait ne convient pas à des hommes." (Oeuvr. III, 344.)

Jede Staatsform hat nach Rousseau ihre Vorzüge und ihre Gefahren; jede kann entarten. Der Streit über die beste Staatsform ist müßig: „On a de tout temps beaucoup disputé sur la meilleure forme de gouvernement, *sans considérer que chacune d'elles est la meilleure en certains cas, et la pire en d'autres.*" „... en général le gouvernement *démocratique* convient aux *petits États, l'aristocratique* aux *médiocres,* et la *monarchique* aux *grands.*"[2])

Am 26. Februar 1770 schreibt Rousseau an St. Germain: – „j'ai toujours blâmé la pure démocratie à Genève et partout ailleurs." (Oeuvr. XII, 194.)

In den „*Considérations sur le gouvernement de Pologne*" hält er es für gefährlich, das Königtum abzuschaffen: „Je crois impossible à un aussi *grand État* que la Pologne de s'en passer, c'est-à-dire d'un chef suprême qui soit à vie. Or, à moins que le chef d'une nation ne soit tout à fait nul, et par conséquent inutile, il faut bien qu'il puisse faire quelque chose; et si peu qu'il fasse, il faut nécessairement que ce soit du bien ou du mal."[3]) Freilich hält er Erblichkeit der Krone und Freiheit der Nation für unverträgliche Dinge, — hier sollte nur festgestellt werden, daß es in den Fehler Wielands verfallen heißt, wenn man Rousseau zum Typus des demokratischen Fanatikers stempelt.

Rousseaus Ideen gehen tiefer: wie er die Natur schließlich als das immanente Prinzip des Menschendaseins faßte, als die ewige Quelle seiner Kraft, Gesundheit und Güte, so sah er im Volke die alleinige Substanz des Staates, es bildet nach ihm nicht den Staat, sondern es ist der Staat, in jedem Gliede desselben jeden Augenblick gegenwärtig, wie die Substanz in ihren Modi; das Volk spricht gewissermaßen wie der absolute Monarch: „L'état? – c'est moi!" – Der Staat ist keine, durch Macht und Klugheit

---

[1]) Esprit des lois. S. 19 ff. l. III ch. 3 ff. Montesquieu gibt der Republik die Tugend, der Aristokratie die Mäßigung, der Monarchie die Ehre, der Despotie die Furcht zum Prinzip. [2]) s. Fester a. a. O. 24 ff. – S. Bergbriefe I, Brief 6. Oeuvr. III, 205/6: „Tout balancé, j'ai donné la préférence au gouvernement de mon pays; cela étoit naturel et raisonnable; on m'auroit blâmé si je ne l'eusse pas fait: mais *je n'ai point* donné *d'exclusion aux autres gouvernemens;* au contraire, *j'ai montré que chacun avoit sa raison* qui pouvait le rendre préférable à tout autre, *selon les hommes, les temps et les lieus.* Ainsi, loin de détruire tous les gouvernemens, je les ai tous établis." [3]) Gouv. de Pologne. Oeuvr. V, 265.

zusammengesetzte und in Gang gehaltene Maschine, sondern ein organischer Körper: die organisierende Kraft heißt volonté générale, – loi, – souveraineté du peuple, – die Organe: gouvernement.

Der ideale Kern des Contrat social, freilich überwuchert, aber nicht verschüttet durch die naturrechtliche Doktrin: das Selbstbestimmungsrecht der Völker über ihre Geschicke, der Gedanke, daß sie keinem andern Zwecke dienen dürfen als sich selbst, die Forderung des unveräußerlichen Rechtes gegen jede Art von Unterdrückung – dieser Kern ist unverlierbar. Schiller hat, nicht in brausender Jugend, sondern in seiner letzten großen Schöpfung, von Rousseaus Geist befeuert „im Tell" (V. 1275 f.) dem Worte geliehen.

Im Anschluß an die Geschichte des Emirs schlägt Danischmende, um den Übeln der Kultur vorzubeugen, die Erhaltung eines gesunden Bauernstandes vor. Dieser lebt gewissermaßen noch im Stande der Natur und wird sich (bei seinem Eigentum und vor Unterdrückung geschützt) als die Quelle erweisen, woraus das Volk sich immer wieder erneuert.[1]) Ob aber, wenn „unsre Großen, die reichen und üppigen Bewohner der Hauptstädte ... aufs Land geführt werden", die meisten „besser in die Stadt zurück kehren" werden, und nicht viel mehr das eintritt, was Wieland in der „Republik des Diogenes" von dem einzigen üppigen Athener befürchtet, ist zu bedenken.

Die schädlichen Folgen der Überkultur, unter der Maitresse Lili noch verborgen, treten in Scheschian unter ihrem Sohne erst hervor. Anfangs geht zwar alles leidlich. Aber Azor entwickelt sich zu einem Louis Quinze.[2]) Er lebt in „einer immerwährenden Berauschung der Seele". Alle die Züge der Günstlings- und Maitressenwirtschaft, welche die Regierung des „Vielgeliebten" schändeten, treten unter Azor hervor – bis auf den erfahrenen Feldherrn, der durch einen seichten Höfling ausgestochen wird, bis auf die Potemkinschen Dörfer, die fürstliche Bauwut, die Verarmung der Bauern, die Teuerung, die ungeheure Staatsschuld, den schamlosen Steuerdruck, die unsinnige Verschwendung. Überschwemmung, Mißwachs, Hungersnot kommen dazu, – bis endlich Scheschian, außer der glänzenden

---

[1]) G. Sp. I, 216 ff. – s. Rousseau, Emile I. (Oeuvr. II, 27): „Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégénèrent: *il faut le renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement.*" [2]) Seuffert a. a. O. S. 413 versteht unter Azor „im allgemeinen Ludwig XIV." Weil aber Azor ausdrücklich als Beispiel dafür angeführt wird, „wie viel Böses unter einem gutherzigen Fürsten geschehen kann", er überhaupt als schwacher Regent geschildert ist, der „keine Kenntnis" von „den Pflichten des Königlichen Amtes" hat (was bei Louis XIV. gewiß nicht zutrifft) – ist es entsprechender, an Louis XV. zu denken.

Hauptstadt, einer Wüste gleicht. Den Rest gibt dem Volke der verdummende Aberglaube, durch den sich die Bonzen und Kalender „eine beynahe unumschränkte Gewalt über die Köpfe und Beutel der Scheschianer zu erwerben gewußt". (G. Sp. II, 137.) Jene säen Religionshaß, der gleich schleichendem Gift „die ganze Masse des politischen Körpers ansteckte, und alle andern Gebrechen und Zufälle desselben bösartiger machte, als sie an sich selbst gewesen wären". (G. Sp. II, 207/8.) Dieser Haß bricht in blutige Religionshändel aus und bringt Scheschian an den Rand des Abgrunds.

Die Regierung des nächstfolgenden Königs sieht einer „förmlichen Satyre auf schlimme Fürsten gleich", sagt Danischmende vorsichtig. War Azor ein schwacher, so ist Isfandiar ein böser Herrscher. Seine Erziehung[1]) ist erbärmlich, sie hat einen großen Anteil der Schuld an den Torheiten und Lastern des Fürsten. Eblis, der machiavellistische Ratgeber des Königs, gewinnt über Isfandiar unbeschränkten Einfluß. Alle Verbrechen und Fehler Azors steigern sich ins Unerträgliche, die Revolution bricht aus, verschlingt Isfandiar und Eblis, und stürzt das Reich in die entsetzlichste Anarchie.

— Im „Agathon" hatte Wieland es für unmöglich erklärt, daß ein Mann „einen von alten bösartigen Schäden entkräfteten und zerfressenen Staatskörper in den Stand der Gesundheit wiederherstellen" könne. Zu einer solchen Operation gehören viele Gehülfen: und Männer von einer so außerordentlichen Art sind unter einer Million Menschen allein." [2]) (Ag. III, 69.) Tifan vollbringt allein das „Wunderwerk". „Jetzt ist die Zeit da, wo die Tugend eines einzigen Mannes das Schicksal der ganzen Nation entscheiden kann." (G. Sp. IV, 13.) Er ist was Schach-Gebal von ihm sagt: „Der phantastische Held eines politischen Romans."

Dschengis, ein Doppelgänger des Psammis, hat diesen Tifan in einem von ihm gegründeten Gemeinwesen, unter einem Naturvölkchen à la Rousseau, erzogen. Sein erster Stand hatte ihn vorher zum Menschen gemacht.[3]) Trotz der Reisen u. s. w. stammt das wichtigste, was Tifan zu seiner Aufgabe mitbringt, aus dem Beispiel des kleinen glücklichen Naturvolks, aus der Erziehung „im Schooße der Natur". Ein bedeutsames Zugeständnis an Rousseau!

Das Utopistische von Wielands Roman tritt an keiner Stelle stärker hervor als hier. Der Idealfürst, ein Zufall, — der ge-

---

[1]) Rousseau über die Erziehung zum König: „Tout concourt à priver de justice et de raison un homme élevé pour commander aux autres. On prend beaucoup de peine, à ce qu'on dit, pour enseigner aux jeunes princes l'art de régner: il ne paroît pas que cette éducation leur profite. On feroit mieux de commencer par leur enseigner l'art d'obéir." C. s. Oeuvr. III, 348.

[2]) Rousseau hielt es für ganz unmöglich. C. s. II, 8 (Oeuvr. III, 338); Narcisse, Préface, Oeuvr. V, 101. An den König von Polen (Oeuvr. I, 44—46).

[3]) Rousseau, Emile. (Oeuvr. II, 8): „il sera premièrement *homme*."

rade durch die ansehnliche Reihe schlechter Herrscher als solcher sich darstellt, erscheint als Deus ex machina. Der unüberbrückbare Gegensatz zwischen dem Contrat social und dem „Goldnen Spiegel“ tut sich hier am weitesten auf. Wielands Roman hat zum Mittelpunkt den Fürsten, der Contrat das Volk. Dieser leitet alle Gewalt vom Volke her, bei Wieland stehen Volk und souveräne Gewalt schroff auseinander, „der König ist Statthalter der Gottheit“. (G. Sp. IV, 88.) Wieland ist vom ewigen Rechte des väterlichen Despotismus, trotz seiner konstitutionellen Anwandlungen, ebenso felsenfest überzeugt wie Rousseau vom Gegenteil.

Bei Rousseau [1]) ist weder das Recht des Stärkeren noch die väterliche Gewalt noch der Wille Gottes, sondern der freie Vertrag der absolut freien Individuen die Grundlage des politischen Körpers. Das oberste Prinzip des politischen Lebens ist die souveräne Autorität. Die Souveränität wohnt dem durch den Vertrag der freien Einzelwillen zustande gekommenen Gesamtwillen (volonté générale) bei; diesen Gesamtwillen erzeugt das Volk als einheitlicher moralischer Körper. Das Volk ist in doppelter Weise bestimmt: es ist souverän als Gesamtwille (volonté générale), es ist untertan als Summe der Einzelwillen (volonté de tous). Der souveräne Volkswille betätigt sich im Gesetz, und nur im Gesetz. Die Normierung des Einzelwillens am Gesamtwillen oder die Anwendung des Gesetzes (l'applic. de la loi) auf die besonderen Verhältnisse und Handlungen übt das gouvernement (dieses kann demokratisch, aristokratisch, monarchisch oder gemischt sein).

Der souveräne Gesamtwille verhält sich zum gouvernement, wie das allgemeine Lebensprinzip (die Seele) zu ihrem Instrument (dem Körper). Das gouvernement ist die Dienerin der souveränen Gewalt. Zwischen dieser und dem gouvernement besteht kein Vertrag, sondern das letztere ist une *commission,* un *emploi*, seine Träger sind *simples officiers du souverain.* Das gouvernement kann jederzeit beschränkt, zurückgenommen, verändert werden.

Daher in der Vollversammlung des Volks (souverain und peuple sind identische Begriffe) die zwei Fragen beantwortet werden:

1. S'il plaît au *souverain* de conserver la présente *forme* du gouvernement;

2. S'il plaît au *peuple* d'en *laisser* l'administration *à ceux* qui en sont actuellement chargés. –

Der politische Körper ist zerstört, wenn das gouvernement als volonté particulière über den Souverän (die volonté générale) das Übergewicht erhält. Der soziale Kontrakt ist gebrochen, die Gesellschaft löst sich in ihre Bestandteile, die absolut freien Individuen, auf.

Kein Staat dauert ewig, jeder beginnt, wie der menschliche Körper,

---

[1]) Contrat social. Oeuvr. III. — Lettres écrites de la Montagne. Part. I, lettre 6. Oeuvr. I, 202 ff. — Emile V, Oeuvr. II, 434 ff. — In den Bergbriefen und im Emil finden sich zwei Analysen des Contrat social.

mit der Geburt zu sterben, denn jeder trägt in sich den Keim des Untergangs: Die Tendenz des gouvernement, sich der Souveränität zu bemächtigen. –

Jedem Satze dieses Systems widerspricht der „Goldne Spiegel". Wielands Staat ist und bleibt die absolute Erbmonarchie, der, allerdings väterliche, Despotismus.

Schon „Isfandiar hatte wie ein Tyrann regiert, aber sein Erbrecht an die Krone ist unstreitig und unverletzlich. Die Nation ist schuldig, ihn für ihren König anzuerkennen". Die Forderungen der Könige sind gleich dringend, „es sei nun, daß man sie von den Gesetzen des höchsten Wesens, als des Königs über die Könige, oder von einem gesellschaftlichen Vertrage ableite". Tifan sagt in seiner Thronrede: „Ich würde das Amt, für das eurige (Beste) zu sorgen, schlecht verwalten, wenn ich euren Königen die Macht nehmen wollte, die einem Vater über unmündige Kinder zusteht." (G. Sp. IV, 40/41.) „Die Nation von Scheschian muß den König als ihren Vater und sich selbst in Beziehung auf den König als unmündig betrachten." (S. 46.) Es geziemt allein dem Könige „zugleich der Gesetzgeber und der Vollzieher der Gesetze zu sein." (G. Sp. IV, 47.)

Die gesetzgebende Macht ist allein dem Fürsten zu überlassen. (G. Sp. IV, 49.) Der König ist Statthalter der Gottheit. (S. 87.) Dem Könige kommt „das Recht der Auslegung oder Erklärung der Gesetze zu". (S. 93/94.) – Nach Rousseau wäre dieser Staat totgeboren, denn das Gouvernement wäre von vornherein souverän.

Ist Wielands Staat eine „konstitutionelle Monarchie", wie Seuffert behauptet? (Vjschr. 1888, S. 423 ff.) Tifan gibt eine Verfassung, die unverbrüchlich sein soll. „In Scheschian soll nicht der König durch das Gesetz, sondern das Gesetz durch den König regieren." Wie aber, wenn der König selbst das Gesetz macht, wenn er Gesetzgeber, Vollzieher, Ausleger der Gesetze, alles in einer Person ist? Wird nicht aus jenem Satze ein anderer, nämlich der: In Scheschian soll der König nach den Gesetzen, die er für gut befunden hat zu machen, regieren? Tifan beruft zwar die weisesten und besten Männer als Ratgeber. Wird aber nicht ein anderer König diejenigen für die besten und weisesten halten, die raten, was er hören will? Es ist doch das entscheidende Merkmal einer konstitutionellen Monarchie, daß ohne verfassungsmäßige Teilnahme der Vertreter des Volks an der Gesetzgebung der Monarch Gesetze überhaupt nicht erlassen kann! Ein Staatsrat aber ist keine Volksvertretung. Wieland betont die Ausschließlichkeit der legis-

lativen Gewalt des Königs in einer Weise, daß „der Zuzug eines Ausschusses der rechtschaffensten Männer“ nicht viel bedeuten will.

Ferner ist die verfassungsmäßige Pflicht der Krone, die Ausgaben, auch die gewöhnlichen,[1]) vor den Repräsentanten des Volks zu begründen und über ihre Verwendung Rechenschaft abzulegen, recht schwach betont. (G. Sp. IV, 141.)

Welche Verpflichtung sollte übrigens ein Vater haben, seinen unmündigen Kindern über die Ausgaben, die er für ihren Bedarf macht, Rechenschaft zu geben? Hier wie überall ist nur Tifans Idealcharakter Bürge. Endlich – wie läßt sich das Recht, zur Verhinderung ungerechter Gesetze unter Umständen Gewalt zu brauchen, mit der vorgeblichen Unmündigkeit des Volkes reimen? Ist unter „dem Ausschuß des Adels, der Priesterschaft und des Volkes“ (IV, 54) bloß das „Volk“ unmündig, Adel und Priesterschaft aber mündig? Wie kann eine zum Teil aus Unmündigen zusammengesetzte Körperschaft es wagen, den weisen Urheber der Gesetze überhaupt zu kontrollieren? — Die Verfassung gibt ihr das Recht — aber ist diese „Verfassung“ nicht ein Widerspruch in sich? Wieland behilft sich eben mit Halbheiten, die über den Grundcharakter seines Staates: die aufgeklärte Despotie, nicht hinwegtäuschen können. —

Der aufgeklärte Despotismus ist überwunden wie Rousseaus Naturstaat. Der Contrat social ist aber an der Überwindung des absoluten Regiments, für das Wieland mit dem „Goldnen Spiegel“ eintrat, hervorragend beteiligt. Während Wielands wohlgemeinte Warnungen und Vorschläge nur spärliches Gehör fanden, hallte 17 Jahre später die Welt von Rousseaus Worten wieder. Wieland selbst erfährt noch den Einfluß der politischen Ideen des Evangelisten der Revolution, dem er, noch unerschütterlicher Absolutist, im Goldnen Spiegel schroff ablehnend gegenübersteht.

---

[1]) Von ihrer Begründung ist nicht die Rede.

Ein poetisches Kindermärchen
von Wilhelm Grimm.

Mitgeteilt von

Hugo Holstein (Halle a. S.).

Im Jahre 1815 gab der Professor Fr. Karl Julius Schütz eine „Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz gebornen Schüler" (Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus) heraus. Dieses Werk enthält einen seltenen Schatz von Handschriften vieler berühmter Gelehrten, Dichter und Dichterinnen, welche die Künstlerin auf ihren mehrjährigen Reisen durch Deutschland, Rußland, Schweden und Dänemark zu bewundern Gelegenheit hatten. So finden wir Einzeichnungen von Goethe, Schiller, Wieland, Karoline von Wolzogen, von Thümmel, Baggesen, Zacharias Werner, Hebel, Jung-Stilling, Haug, von Collin, Theodor Körner, Seume, Tiedge, Elisa von der Recke, Heinrich von Kleist, Fichte, Iffland, Frau von Staël, Aug. Wilh. Schlegel u. a. Es sind meistenteils kleine Gedichte, die in den Werken der betreffenden Dichter keine Aufnahme gefunden haben, im Stammbuche also zum erstenmal veröffentlicht worden sind.

Doch es sei uns gestattet, über die Künstlerin selbst einige biographische Notizen vorauszusenden.

Henriette Hendel-Schütz war die Tochter des Schauspielers Schüler und wurde am 13. Februar 1772 in Döbeln geboren. Aus der Taufe in Breslau hoben sie die berühmte Amalie Wolff und deren Mutter Malcolmi. Ihre ersten Jugendjahre verlebte sie in Gotha, wo ihre Eltern am herzoglichen Theater unter Ekhof wirkten und wo sie von Benda in der Musik und von Ifflands Lehrer Mereau in der Tanzkunst unterrichtet wurde. Als ihre Eltern 1781 in das unter Döbbelins Leitung stehende Theater in Berlin über-

gingen, erhielt sie vom Professor Engel Unterricht in der Deklamation, in den Sprachen, in der Metrik, Geschichte und Mythologie und legte den Grund zu ihrer hohen wissenschaftlichen Bildung. Ihre ersten theatralischen Versuche machte sie 1785 am Theater des Markgrafen von Schwedt in dessen Residenz an der Oder. In ihrem 16. Lebensjahre heiratete sie den Tenoristen Eunicke und wirkte mit ihrem Manne an den kurfürstlichen Theatern in Mainz und Bonn, am deutschen Aktientheater in Amsterdam und von 1794 an am kurfürstlichen Theater in Frankfurt a. M. Hier studierte sie unter Leitung des Malers Pforr die Rehbergschen Zeichnungen von den Attitüden der berühmten mimischen Künstlerin Lady Hamilton, die Pforr von seinem Schwager, dem Direktor der Kunstakademie in Neapel Wilhelm Tischbein erhalten hatte. Mit warmer Begeisterung erfaßte Henriette die Schönheiten eines neuen Kunstgebietes, der Pantomime und der plastischen Körperstellung, worin sie später die größten Triumphe feiern sollte. 1796 ging das Eunickesche Ehepaar nach Berlin an das unter Ifflands Leitung stehende Nationaltheater, dessen bedeutendste Zierde im hochtragischen wie sentimentalen Fache Henriette neben der berühmten Friederike Unzelmann-Bethmann zehn Jahre lang war. „Sie stand in der Blüte blendender Schönheit", schreibt Devrient, „und eines warmen kräftigen Talents, das durch unvermittelte Natur, durch hinreißende Begeisterung große Triumphe feierte. Sie entzückte als Cynthia durch ihre reizende Gestalt und ihr zärtliches Feuer, sie wußte als Margarethe in den „Hagestolzen" förmlich bäurische Plumpheit mit der rührendsten Naivetät, als Jungfrau von Orleans die unschuldvollste Schwärmerei mit begeistertem Heldenfeuer zu verschmelzen". In Berlin trat sie in nahen Verkehr mit Männern wie Schadow, Schlegel, Genelli, Gilly, Levetzow und anderen Künstlern und Kunstrichtern. Nachdem ihre in kindlichem Unverstand geschlossene Ehe mit Eunicke mit beider Übereinstimmung 1797 getrennt war, verheiratete sich Henriette mit dem praktischen Arzte Dr. Meyer. Aber auch diese Ehe war unglücklich und wurde nach drei Jahren gelöst. „Halb wahnsinnig, zerstört an Seele und Leib", wie sie in ihren Aufzeichnungen sagt, zog sie sich von der Bühne zurück und ging nach Stettin, wo sich ihre beiden Kinder in Pension befanden. Hier reichte sie dem Militärarzt Dr. Hendel die Hand zum Ehebunde, aber schon nach sieben Monaten wurde dieser durch den frühen Tod ihres Gatten gelöst. Voller Verzweiflung

beschloß sie zur Bühne zurückzukehren, aber Iffland lehnte ihr Ansuchen, in den Verband des Berliner Theaters wieder aufgenommen zu werden, bestimmt ab. Frau Hendel fand nun Aufnahme bei ihrem Schwiegervater in Halle, wo sie von dem Professor Schütz, dem Sohne des berühmten Philologen und Herausgebers der Allgemeinen Literaturzeitung, an den in Dresden lebenden Archäologen Böttiger empfohlen wurde, der sie in die Schönheiten der Antike einführte und mit den berühmtesten Gemälden der verschiedenen Malerschulen bekannt machte. Durch ein eifriges und gewissenhaftes Studium erlangte sie die höchste Stufe der Ausbildung in mimisch-plastischen Darstellungen, durch die sie eine Künstlerin ersten Ranges wurde.

Schon im November 1808 gab Frau Hendel in Frankfurt a. M. ihre erste öffentliche mimisch-plastische Vorstellung, der dann eine Reihe anderer folgte, die mit ungeteiltem Beifall aufgenommen wurden. Der Maler Peroux gab 1809 ein Kunstwerk „Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel" in 26 Blättern heraus, die von Heinrich Ritter in Kupfer gestochen waren. Der Geheime Legationsrat Vogt in Weimar hatte dazu eine historische Erläuterung gegeben. Dieses der Erbprinzessin von Weimar, Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland, gewidmete Werk und in verschiedenen Städten Deutschlands veranstaltete Vorstellungen, in denen die mit hoher Formenschönheit ausgestattete Künstlerin die Zuschauer wunderbar zu ergreifen wußte, verbreiteten ihren Ruhm und verschafften ihr die Anerkennung der urteilsfähigsten Männer und Frauen jener Zeit.

Im Jahre 1810 vermählte sich Henriette Hendel mit Professor Schütz in Halle, der nach Aufhebung der Universität durch Napoleon sie auf ihren Reisen begleitete und ihre mimisch-plastischen Darstellungen in kunstverständiger Weise unterstützte. Aber auch diese Ehe war keine glückliche, denn Schütz besaß eine leidenschaftliche Liebe zur Jagd und zum Spiel. Es trat eine Spannung zwischen den beiden Gatten ein, die 1824 zur Trennung der Ehe führte. Aber erst nach sechs Jahren wurde die Ehescheidung gerichtlich bestätigt. Frau Hendel-Schütz lebte nun zuerst im Hause ihres Schwiegervaters in Halle, nach dessen Tode siedelte sie in das Haus ihres Schwiegersohnes, des Gymnasiallehrers Dr. Bensemann in Cöslin über, unterwies junge Damen in der Deklamation und endete fast vergessen ihr Leben am 4. März 1849 in Cöslin.

Noch im hohen Alter bewies sie, wie tief und gründlich sie das Wesen der Antike erfaßt hatte. Als nämlich auf Befehl des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1841 die Sophokleische Antigone zum erstenmal über die Bühne gehen sollte und ein heftiger Federkrieg über die Szenerie, die Kostüme und die Chöre des antiken Dramas zwischen den Gelehrten entstand, trat auch die Professorin Schütz in die Arena mit einem Aufsatz „Über die Art der Darstellung der Antigone bei den Griechen und die Möglichkeit ihrer Darstellung in der modernen Zeit", der die Zustimmung der Akademie der Wissenschaften in Berlin erfuhr.

Als Henriette Hendel in Kassel ihre mimisch-plastischen Vorstellungen gab, wurde auch Wilhelm Grimm das Stammbuch der Künstlerin vorgelegt. Eben hatten die beiden Brüder, Jakob und Wilhelm, ihre Haus- und Kindermärchen herausgegeben. Wilhelm fand in dem Stammbuch ein Rätsel Achim von Arnims mit der Auflösung vor, das sich auf ein Jugendereignis Henriettes bezieht, die in ihrem sechsten Lebensjahre einmal in einem pantomimischen Kinderballett auf der Bühne als kleiner Pierrot aus einem Geschütz fliegen mußte.

Das Rätsel lautet:

Ich spielte gern, man hielt mich einst zum Spiele,
Zum Spiel sie mich aus einem Mörser schossen,
Am Himmel bin ich ruhig angestoßen,
Ich hing daran, wie eine Frucht am Stiele;
Mild reifend hat mich da die Sonn' umflossen,
Sanft rötend mich mit wachsendem Gefühle.
So drang ich wie ein Wandrer durchs Gewühle,
Die Wolken wurden mir zu Himmelssprossen.
Ich fand Genossen, Kronen und auch Herden,
Ich ging zum Kampf mit tückischen Gewalten,
Kaum weiß ich, was ich alles war auf Erden,
Bis ich zu allem ward, in den Gestalten
Ein Reich mir schuf auch ohne die Gefährten,
Durch alle Weltgeschicht' als Gott zu walten.

Auflösung Achim von Arnims.

Nein! ich errat dich nicht, du Weltgeschichte;
In dem Verwandeln schwindet mir dein Wesen,
Was ich in mir gedacht, was ich gelesen,
Das stellt mir alles dar ein lieb Gesichte,
Und wie der Seher, der von Gott erlesen,

Die Zukunft sieht in einem blauen Lichte,
So lese ich in ihm die Weltgeschichte,
Was groß und schön, was wirklich ist gewesen:
Wie nenn ich dich, du wechselndes Gesicht?
Heut werd ich dich als Fürstin noch begrüßen,
Als Bauermädchen möcht' dich jeder küssen,
Du bist die Fantasie! bist wie das Licht,
Du zeigst uns allen, was wir Armen missen,
Nichts fehlt der Welt, fehlst du den Freunden nicht!

Und nun folgt S. 131 als eine neue Auflösung des Rätsels Wilhelm Grimms Kindermärchen.

Ein Kindlein blickte in die Welt
Und sprach: „Mir alles zwar gefällt,
So weit ich schau, doch säh' ich gern
Über die Berge und die blaue Fern',
Und weiß doch nicht, wie's anzufangen,
Damit ich mag vom Fleck gelangen.
Wär' ich ein Fischlein, fort schwämm' ich bald,
Nur ist das Wasser mir zu kalt;
Wär' ich ein Vöglein, hätt' Flügel zwei,
Ich ständ' so ruhig nicht dabei;
Den Regenbogen schau ich zu Zeiten,
Die Brücke könnt' mich hinübergleiten,
Wer aber weiß, sie ist von Feuer,
Das käm' den Füßchen gar zu teuer.
Auch stehn davor die alten Riesen
Mit grauen Bärten und langen Spießen,
Und nies'te einer -- Gott bewahr!
Da flög' ich von der Brücke gar."

Doch schaut es hin und schaut es her,
Und denkt, wenn ich nur drüben wär'!
Auf einmal sieht es gegenüber
Eine Haubitze stehn, von altem Kaliber,
Wo dreißig bis vierzig Pfund ohne Müh'
Fahren heraus, sie wissen nicht wie.
„Ei! ei! Nun weiß ich eine List,
Mir ist geholfen zu dieser Frist!"
Legt zierlich zusammen Händ' und Bein',
Und rollt in den Feuerschlund hinein.
Ein Kanonier ist hier nicht Brauch,
Es drückt ein wenig an das Aug',
Gleich springt das Feuer hell heraus:
Ade! Es fährt zum Sternenhaus!

Da oben in dem Himmelszelt
Vor allen Orten es ihm gefällt.
Im Häuschen alle Sterne sitzen,
Die gucken nach ihm erst durch die Ritzen,
Dann kommen sie gelaufen heraus,
Und jeder lädt es in sein Haus.
Es muß sich setzen aufs Bänkchen nieder,
Sie erzählen ihm da und singen Lieder,
Von der alten und der neuen Zeit,
Was ist geschehen weit und breit;
Und hätt' ich mit dabei gesessen,
Ich hätt's gewißlich nicht vergessen,
Und wär' ich mit dabei gewesen,
Ich wollt's hier wieder wohl verlesen.

Und wie es alles wohl vernommen,
Die Morgenwinde sind gekommen,
Die trugen es hinunter fein
In ihrem Wolkenschiffelein,
Die Sternlein aus ihren Fenstern all'
Nachwerfen Rosen und Zindal,
Hieltens säuberlich am Haare lang,
Daß es fein sacht hinabgelang.

Und nun es ist zur Erde kommen,
Erzählt es, was es dort vernommen,
Viel wunderbare herrliche Geschicht'.
Doch Worte dazu braucht es nicht,
Und sagt es bloß durch seine Mienen,
Was vor viel tausend Jahr die Stern' beschienen.
Und wer's will wissen, der schau's an,
Ich selber nicht alles erzählen kann.

Über den Esopus des Burkhard Waldis.

Von

Artur Ludwig Stiefel (München).

Die Quellen des Waldisschen *Esopus* harren noch immer der vollständigen Aufklärung, wenn auch seine Hauptvorlage – die Fabelsammlung des Dorpius[1]) – längst bekannt ist. Was die übrigen Quellen anbelangt, so haben die Herausgeber Kurz und Tittmann für viele Fabeln richtige Nachweise gebracht, in manchen Fällen sind aber ihre Angaben als irrige zu bezeichnen. Ich gebe hier ein paar Berichtigungen bezw. Ergänzungen.

Für die 61. Fabel des IV. Buches Vom Lamen vnd dem Blinden hat H. Kurz (*Esopus* Band II, S. 178) „Gesta Romanorum 71 Von der Vergeltung der ewigen Heimat" als Quelle bezeichnet. Es ist die nur im lateinischen Vulgärtext gedruckt vorliegende von Österley mit dem Schlagwort „Lahmer und Blinder" versehene Erzählung „De remuneracione eterne patrie". Diese beginnt ähnlich wie das biblische Buch Esther mit der Veranstaltung eines großen Gastmahls, zu dem der König des Landes „omnes cujuscumque condicionis im ganzen Reiche durch Herolde einladen läßt.

Nun leben in einer Stadt ein Blinder und ein Lahmer, die durch ihre Leibesgebrechen am Erscheinen beim Mahle verhindert sind. Da sagt der Lahme zum Blinden: Tu es fortis et robustus in corpore, ego vero debilis, quia claudus; me super dorsum tuum portabis, ego vero tibi viam dirigam, quia satis clare video et sic ambo ad convivium veniemus, et mercedem sicut ceteri obtinebimus. Der Blinde ist damit einverstanden „et sic ambo ad convivium venerunt.

[1]) So bezeichne ich der Einfachheit wegen die ursprünglich von Martin Dorpius herausgegebene vielverbreitete, später erweiterte Fabelsammlung, über die W. Braune in seiner trefflichen Ausgabe der Fabeln des Erasmus Alberus Vorrede S. XXX ff. ausführlich gehandelt hat.

In der angefügten Moralisation wird der König auf Christus, die Mahlzeit auf die Ewigkeit gedeutet; der Blinde ist „quilibet dives", der Lahme „bonus religiosus qui claudicat in utroque pede, scilicet nichil in communi aut proprio possidet tamen videt talis satis clare viam versus convivium eternum". Die „Precones" endlich sind die sacre pagine doctores u. s. w.

Von allen diesen Dingen finden wir nichts bei Waldis. Seine Fabel ist sehr kurz und einfach. Bei ihm treffen sich ein Blinder und ein Lahmer, beide Bettler, vor einer Kirchentür. Der Lahme macht dem Blinden sofort den Vorschlag

„Biß du mein Schiff vnd ich dein Ruder"

Er möge ihn auf seinen Rücken nehmen, dann könnten sie zusammen wandern. Der Blinde nimmt den Vorschlag an, „der ja auch allen beiden treglich" war,

Österley gibt zu *Gesta Romanorum* 71 und *Wendunmuth* V, 124 eine Reihe von Nachweisen, die allerdings weit entfernt sind, erschöpfend zu sein. Unter ihnen finden wir Ottomar Luscinius *Ioci ac Sales* No. 165 und diese Fassung in ihrer Einfachheit und Kürze hat die größte Ähnlichkeit mit unserer Darstellung. Ich will sie hier mitteilen

Aiunt aliquando mendicos duos, caecum et claudum mutuam inter ſeſe locaſſe et conduxiſſe operam, ut qua parte alter opis egeret, iuuaretur, et qua prodeſſe poſſet, uicißim reſponderet officio. Itaque quod dictu mirum, claudus caeci humeris inſidens, uiſu ſuo alienos dirigit pedes, quibus geſtatur. Porro caecus alterius utitur oculis, quem compenſato labore portat.

Das Verhältnis des Waldis zu dieser Version ist nicht freier als das seinen anderen lateinischen Vorlagen gegenüber. Daß aber Waldis wirklich darauf fußt, das beweist die von ihm an die Fabel angeknüpfte moralische Lehre, die in ihrem ersten Teil nichts als eine Übersetzung der Moral des Luscinius ist. Man vergleiche:

Waldis:	Luscinius:
Gott hats auff Erden so geschickt,	Sic naturam humanam
Das glück mit dem vnglück gespickt	conſentaneum eß a deo multis
Was er dem ein nit geben wil,	partibus alienae opis indigam
Des hat der ander all zuuiel,	debuiſſe creari, quo maior
Vnd ist also vngleich getheilt	eſſet officiorum uicißitudo
Des allzeit einem etwas feihlt,	conciliandae charitatis
Auff das die lieb stets findt vrsach	mutuae certa materia.
Das sich dem nehsten dienstbar mach.	

Diese Fabel der 1524 gedruckten *Ioci ac Sales* findet sich wortgetreu noch in einer von mir an anderem Orte beschriebenen

unbekannten Schwanksammlung, in der *Sylva facetiarum* von 1542 (Bl. 90a). Ich muß es daher unentschieden lassen, ob Waldis aus diesem oder aus jenem Buche geschöpft hat. Jedenfalls aber ist Luscinius seine Quelle. –

In einigen Fällen haben die *Facetia* Heinrich *Bebels* unserem Dichter den Stoff zu Fabeln bezw. Schwänken geliefert. H. Kurz bezeichnete in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des *Esopus* im ganzen 12 Schwänke Bebels als von Waldis nachgeahmt. Ein Vergleich zwischen den vermeintlichen Vorlagen und den Nachahmungen ergibt indes, daß H. Kurz in seiner Annahme zu weit ging. Ganz sicher hat Waldis von den 12 nur 6 benutzt, die ich hier anführen will.

1. Die 11. Fabel des IV. Buches. «Wie ein junge Fraw beichtet» ist Bebels (Ausg. 1514 4⁰ Ff. 4b, Tüb. 1557 8⁰ Bl. 40b) «De calliditate mulierum historia uera». O. Luscinius in seinen *Ioci ac Sales* bringt (sub. No. 32.) eine fast gleiche Erzählung, die auch J. Gast in seinen *Conviveeles Sermones* mit der Aufschrift «De Confessore» (Bd. I, S. 64, Ausg. Basel 1566) wörtlich übernommen hat. Daß aber Waldis dem Bebel und nicht Luscinius folgte, beweisen die nachstehenden Parallelen.

Waldis:

Sie sprach zum Mann: erschreckets doch,
Obs denn das weinen wolt lassen nach.
Der Mann kert sich zum Kindt baldt vmb
Also verkapt vnd sprach: Mum, Mum,
Mum, mum! furwar ich werd dich fressen,
Wirstu das weynen nicht vergessen!
Sie sprach: „Du böser Mann, laß sein
Friß das Kindt nit, es ist nit Dein".

Bebel:

Induxit maritum, vt flentem puerum personatus deterreret, vt minis a fletu temperaret. Vir . . . accedit personatus, puerumque ſe ni taceret aſportaturum minitatur. Ad quem vxor manibus geſtans puerum, Ábi, inquit, male vir, iſte puer non eſt tuus.

Luscinius:

Compulit primo precibus maritum, ut perſonatis qui tum forte per urbem obambulabant, ipse quoque personam indutus, ſe adderet ſocium, atque ex eo ludo quum amictus theatrali schemate domum rediret, mulier infantem nothum complexa his uerbis alloquitur: Quis tibi hic uidetur puer cacodaemon profecto eſt . . . Abi pinc uir inepte, non tuus eſt hic filius.

2. Die 46. Fabel des IV. Buches. «Von einem kranken Bawren» ist Bebels «De rustico carnis resurrectionem non

credente» (Aus. 1514 (Opuscula) Ec 8a und Tüb. 1557 Bl. 31a). Die Übereinstimmung zwischen Waldis und Bebel ist hier vollkommen.

3. Die 47. Fabel des IV. Buches «Vom Bettler vnd einem Müller ist Bebels «Facetum dictum in molitores» (Ausg. 1514 Aa 2b, Tüb. 1557 Bl. 3b). Auch hier stimmen beide Dichter überein, nur ist die Zahl der Bauern, die die Mühle benützten bei Bebel 7, bei Waldis weitaus glaublicher 38.

4. und 5. Die 84. Fabel des IV. Buches. «Vom Schweitzer vnd seinem Son» enthält zwei Schwänke aus den Facetien Bebels. Der erste Teil der Erzählung (V. 1 – 70) entspricht Bebels «De simplici rustico» (Ausg. 1514 Ec 8a, Tüb. 1557 Bl. 34b).

Waldis weicht von seiner Vorlage hier mehrfach ab: Während Bebel die Geschichte ganz unbestimmt von einem „rusticus“ erzählt, lokalisiert er seinen Schwank, wie schon der Titel verrät in der Schweiz. Bebel läßt einen alten Bauern als Beichtenden auftreten, Waldis einen jungen, dessen Vater noch lebt und vom Dichter zum Vergleich herangezogen, schließlich auch auftritt. Ein Zusatz des Waldis ist es, daß der Bauer bei der zweiten Beichte sagt: „Da steht der Vater, ich bin der Son“, und als der Geistliche fragt: „Wo bleibt der heilig Geist?“ antwortet: „Er sitzt daheimen vnd macht Käß“. Hier scheint ein Schwank des Adelphus (Margarita Facetiarum Sig. O. 8a) auf Waldis eingewirkt zu haben. In diesem Schwank, den auch Pauli in *Schimpff vnd Ernst* (sub. No. 156) nachgeahmt hat, spricht ein Bauer auch nur von zwei Personen der Trinität und auf die Frage des Geistlichen „vbi dimisisti filium?“ (Pauli: „wa bleibt der sun?“) antwortete er: filius post me sequitur etc“. Da Adelplus seinen Schwank anhebt: „In alpibus Heluetiorum etc“ so würde das zugleich erklären, wie Waldis auf den Gedanken kam seinen Schwank in der Schweiz spielen zu lassen.[1])

Diese verschiedenen Abweichungen des Dichters von Bebel sind nicht derart, daß wir nach einer anderen Quelle suchen müssen. Ähnliche Freiheiten nahm sich Waldis öfters seinen Vorlagen gegenüber.

[1]) Allerdings hat auch Bebel eine Schnurre von einem „Rusticus alpestris apud Heluecios“ (Vo. 7b, Tüb. 1557, Bl. 86b); allein die Hauptsache ist doch, daß bei Waldis und Bebel gerade der obige Witz in die Schweiz verlegt worden ist.

In der Moralisation seiner Erzählung schob Waldis – ein bei ihm beliebtes Verfahren – einen neuen Schwank ein (V. 81–97) und benutzte dazu Bebels «De simplici puella», wobei er indeß, was hier von der Magd einer Matrone erzählt wird, auf den kleinen Sohn eines Bauern anwandte.

6. Die 86. Fabel des IV. Buches. «Von einem Herrn vnd seinem Müller» ist Bebels Contra cosdem (molitores scil.) (Ausg. 1514 Sig. Aa 3, Tüb. 1557 Bl. 3b) entlehnt. Waldis hat die kurze Anekdote seiner Vorlage geschickt lokalisiert und mit behaglicher Breite erzählt, bietet aber keine sachliche Abweichungen von seiner Vorlage.

Diesen sechs Erzählungen nach Bebel wird man vielleicht unbedenklich zwei weitere von Kurz angegebene anschließen können.

1. Die 100. Fabel des III. Buches. «Wie ein Barfüsser Mönch predigt» ist die etwas verbreiterte Nacherzählung der Bebelschen Anekdote De quodam Minore (oder Minorita) (Ausg. 1514 Gg. 4a und 1557 Bl. 45a) die auch bei Gast I, 197 (1566) gekürzt und vereinfacht unter dem Titel «De Monacho, Franciscum suum super omnes choros coelitum praeferente zu finden ist. Waldis legte die Reden der beiden Bauern (bei Bebel) einem einzigen in den Mund.

2. Die 35. Erzählung des IV. Buches. «Vom jungen Gesellen vnd einem Wirt» stimmt in der Hauptsache mit Bebel 1514 Cc. 5b «De eodem» Tüb. 1557 «Eiusdem iocosum factum» überein. Einzelne Abweichungen, wie z. B. daß Waldis die Geschichte von einem jungen Gesellen erzählt, während bei Bebel es ein Priester ist, daß er caupo „in ollam fornacis mingeret“, der Wirt bei Waldis „hinder die Thür“ u. s. w., sprechen nicht dagegen. Solche Freiheiten erlaubt er sich auch sonst.

Den sicheren Quellen des Waldis ist noch eine Nummer Bebels anzureihen, die Kurz, Tittmann und anderen entgangen ist. Es handelt sich hier nicht um einen Schwank, sondern um eine wirkliche Fabel, um die 73. im III. Buche des *Esopus.*

Vom Fuchß vnd einem Birnbaum.

Als ihre Vorlage war nach Tittmann die Fabel des Rimicius «De Vulpe quadam» in der Sammlung des Dorpius – die be-

kannte Fabel vom Fuchs mit den Trauben — anzusehen. Da Waldis in der Hauptsache die Reihenfolge der Dorpiusschen Sammlung beibehielt, so war man zu dieser Annahme berechtigt; denn *Esopus* III, 71 «Vom jungen Gesellen vnd einer Schwalben» ist = Dorpius No. 444 und Esopus III, 72 «Von einem Holtzhawer» ist = Dorpius No. 446, dann folgt in der lateinischen Sammlung mit Übergehung einiger (von Waldis bereits früher verwerteten) Nummern 457 = «De Vulpe quadam» und dann 458 «De Puero et Scorpione», = Esopus III, 74 (Von einem Knaben vnd dem Scorpion). Schwierigkeit bereitet es nur, das Waldis abweichend von dieser angeblichen Vorlage den Weinstock durch einen Birnbaum ersetzte. War diese Änderung sein Werk? Kurz scheint dies angenommen zu haben, er sagt (*Esopus* II. Bd. S. 134): „Wie Waldis Birnen an die Stelle der Trauben gesetzt hat, so hat der Renart Maulbeeren und ein Provenzalischer Dichter Kirschen". Er fragt ferner im Anschluß an Eyrings Sprichwort. „Der Fuchs mag die Birn nicht": „Sollte die Fabel des Waldis die Veranlassung zu dem Sprichwort gewesen sein? oder ist es älter? und hat Waldis eben deshalb Birnen an die Stelle der Trauben gesetzt?"

Die Sache findet ihre Lösung dadurch, daß Waldis für seine Fabel nicht die Sammlung des Dorpius, sondern Bebels «De contemptoribus poetices (Ausg. 1514 Cc 1a, Tüb. 1557 Bl. 10a) zur Vorlage hatte.

Bebel berichtet darin, daß einer seiner Schüler sich bei ihm beklagt habe „quod multi cum odio profequerentur, quoniam deditus effet ftudijs humanitatits". Auf seine Frage, ob diese Gelehrte seien, habe der Schüler erwidert, es seien Ungelehrte. Da habe er ihn beruhigt: Die Sache brauche ihn weiter nicht zu kränken. Die Wissenschaft habe nun einmal keine größeren Feinde als die Unwissenden. Bebel vergleicht letztere mit dem Fuchs in der Fabel:

> Faciunt enim ficut olim Vulpecula quaedam, quae cum pirum arborem cauda tentaret mouendo vt pira caderent, & fruftra mouiffet, quia nulla cadebant, dixiffe fertur: O quam amara funt ifta pira, ego nunquam manducare potuiffem.[1])

---

[1]) Im Anschluß an diese Fabel erzählt Bebel noch die nahe verwandte aus Indien stammende von dem Fuchse, der dem Esel nachläuft „quod tefticulos eius qui cafuris fimiles videbantur fperaret." Merkwürdigerweise führt H. Kurz (l. c.) diese Fabel aus Bebel an, übersah aber die unmittelbar vorangehende, gerade für ihn viel wichtigere.

Wir sehen auch hier statt der Trauben Birnen und es ist anzunehmen, daß Bebel, dem die alte Fabel vielleicht ungenau bekannt war, der erste gewesen, der sie (1506) von Birnen erzählte.

Jedenfalls berechtigt uns dieses Charakteristikum, Bebel für die Vorlage des Waldis zu halten. Letzterer bietet mehrere Zusätze: Er kleidet die Fabel ein, beschreibt die Lage des Birnbaums und schildert seine Früchte („Gelb, Rötlicht, Braun") über die sich der Fuchs freut. Mit unbegreiflicher Flüchtigkeit sagt dann Waldis, den Widerspruch nicht merkend: „Da war für hin ein kleine Dirn des morgens mit eim Korb gewesen Vnd hats allsamen aufgelesen" Daß aber Waldis Bebel tatsächlich benützte, beweist die nachstehende Stelle:

Er schlug an Baum mit seinem schwantz
Ein mal drey vier; doch keine viel.
Er sprach: fürwar, ich jr nit wil;
Sein noch nicht reif, ja hart vnd sawer.

Hiermit vergleiche man die oben durch gesperrten Druck hervorgehobenen Stellen Bebels.

H. Kurz hat in ein paar Fällen Bebel als Quelle des Waldis bezeichnet, wo es zweifelhaft oder unwahrscheinlich ist, daß jener die Vorlage gewesen.

1. Als zweifelhaft betrachte ich die Angabe zu *Esopus* IV, 9 «Wie ein Bawr zur Beicht ging». Diese Anekdote soll auf Bebel (Ausg. 1514 Hh 3b Tüb. 1557 54b «De alio sacerdote)» zurückgehen. Die Pointe ist bei beiden Dichtern wohl die gleiche: Zur Erreichung eines Zieles werden Schafe (oves) versprochen, aber nur Eier (ova) gesandt und zur Entschuldigung wird angeführt „Non est magna differentia inter ves & va" (Bebel), oder „inter ves et va non est differentia magna" (Waldis). Aber dieser Witz war im 16. Jahrhundert gewiß verbreitet. Er findet sich z. B. auch in den Facetien des Adelphus (Margarita Faretiarium 1509 Sign. O1): «De scholare doctiore plebano». Die Einführung des Witzes ist bei Bebel und Waldis ganz verschieden. Bei jenem verspricht ein unwissender Theologe „centum oves" dem Bischofe, „si in sacerdotem eum ordinaret". Der Kirchenfürst geht darauf ein, erhält aber von dem neuen Geistlichen „postquam ille adeptus esset sacerdotium" nur „centum ova". Bei Waldis beichtet ein Bauer seinem

Pfarrer „Vnd bracht gar grobe stück hervor". Als der „Pastor" sich weigert ihn zu absolvieren, verspricht ihm der Sünder „Ein halb Schock guter Oues", wenn er von seiner Strenge ließe. Der Geistliche kommt ihm entgegen und erhält von dem „Meyer" des reichen Bauern „ein halb schock Eyer" gebracht.

Diese Abweichung in der Einkleidung des Spaßes läßt es als sehr unsicher erscheinen, daß der ältere Dichter die Quelle des jüngeren war. Eines freilich darf nicht unerwähnt bleiben. Wenn der unwissende Priester den Witz macht, so ist dies in der Ordnung, so viel Latein konnte schließlich auch ein „illiteratus" noch los haben. Daß aber der Bauer den lateinischen Witz anwandte, das ist fast nicht recht glaublich. In dieser Form dürfte der Schwank vorher kaum existiert haben. Es wäre daher nicht unmöglich, daß Waldis den Schwank Bebels in freier Weise, allerdings ungeschickt, wiedergab. Es bleibt also zweifelhaft, ob Bebel hier Quelle war oder nicht.

2. Für den in die Moral der Fabel II, 12 des *Esopus* eingefügten Schwank – der Esel eines Bauern ist klüger als der Geistliche des Ortes – (Vers 55 ff) wird von H. Kurz Bebelius: «Historia de Parocho et Rustico» (Tüb. 1557 Bl. 16a; in den Ausg. der Opuscula von 1508–1514 führt der Schwank die Überschrift „Historia" vgl. Ausg. von 1514 Cc 6a ff.) als Quelle angegeben. Ich habe bereits in meinen Hans Sachs-Forschungen (S. 88–91) gelegentlich des 91. Schwankes des H. Sachs gezeigt, daß Waldis nicht auf Bebel zurückgehen kann. Bei Bebel wird ein Bauer wegen vier bedenklicher Äußerungen auf Betreiben des Ortspfarrers gerichtlich vorgeladen; einer seiner Aussprüche lautet, sein Esel sei klüger als der Pfarrer; „nam tantum bibit vt solus domum repedare possit; sacerdos autem tanto moero se replet, vt ire non possit, neque propriam domum cognoscat". Bei Waldis fehlt alles dies, und es handelt sich nur um einen Ausspruch des Bauern, den dieser als Rätsel zum besten gibt:

Einsmals ein Bawr ein Radtßall gab
Vnd sprach: „ein groben Esel hab,
Hat in der Schrifft gar nit studiert,
Dennocht ist er viel baß gelert,
Denn vnser Pfaff vnd sein Caplan.

Warum? Der Esel „fiel ein mal bey einem steg" und seit dieser Zeit ist er durch kein Mittel mehr zu bewegen, wieder diesen Pfad einzuschlagen.

Der Pfarrer und sein Kaplan dagegen sind dreimal von ihm, dem Bauern, auf unsittlichen Wegen betroffen und „mit Brugeln wol zerschlagen" worden; „Dennocht kampt er offtmals herwider."

Waldis ähnelt, wie ich schon in den Hans Sachs-Forschungen (S. 91) angeführt habe, hierin dem hierher gehörigen 3. Kaufringerschen Gedicht (182. Publ. des Liter. Vereins S. 24–43). Da indes in letzterem von einem Pferde (statt von einem Esel) die Rede ist, und die Nachstellungen des unwürdigen Geistlichen der Frau eines Richters und nicht, wie bei Waldis, einer Magd, gelten, so können wir wohl schwerlich an einen Zusammenhang zwischen Waldis und Kaufringer denken, was übrigens aus verschiedenen Gründen auch kaum anzunehmen war. Beide mögen auf irgend eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

3. Der 51. Fabel des III. Buches. «Von armen krancken Mann» hat Waldis noch einen Schwank angehängt, den vom Schiffer, der in Sturmesnot St. Nikolaus eine Kerze gelobt. Als Quelle bezeichnete H. Kurz: Bebel «De rustico sanctum Nicolaum inuocante» (Ausg. 1514 Ff 1a, Tüb. 1557 Bl. 35b) eine Angabe, die durchaus unrichtig ist.

Bei Bebel bleibt ein Bauer mit seinem vollgeladenen Wagen im Kote stecken, so daß die Rosse nicht weiter kommen. Da ruft er St. Nikolaus an und gelobt ihm soviel Wachs, als der Wagen schwer sei. Da ihm jemand sagt, daß Rosse und Wagen zusammen nicht so viel wert seien, als ein solches Gewicht Wachs, so erwidert er: „tace, nam ſi ipse mihi ſubueniſſet, minus de cera fieret."

Bei Waldis gelobt ein Schiffsherr bei großem Sturm ein Wachslicht von der Größe eines Mastbaums, wenn er ihm aus der Gefahr helfen wollte. Und als sein kleiner Sohn ihn ermahnt, daß er „solch vnkost nit ertragen" könne, so erwidert der Mann: . . . halt das Maul! . . .

Biß ich wieder zu Lande kumb.
Möcht vns nur diese Reyß gelingen
Zu Landt wolten wir mit jm dingen
Vnd mit eim klein zu frieden stellen.

Dieser Form der Erzählung nähern sich die meisten Versionen, so z. B. Camerarius No. 15 Votum quod solvi non posset (2. Fabel), wo indes nicht der Schiffspatron, sondern „unus caeteris formidolosior", statt St. Nikolaus, die Götter anruft und das Gelübde tut; nicht dessen Sohn, sondern ein neben ihm Sitzender macht ihn auf die Unmöglichkeit aufmerksam, das Gelobte zu leisten. Noch näher

kommt Pauli *Schimpff und Ernst* No. 304 der Darstellung des Waldis, ohne indes ganz mit ihm überein zustimmen. Es wäre möglich, daß Waldis Pauli, der auch sonst zu seinen Quellen gehörte, benützte, beweisen läßt es sich aber nicht. Die Quelle bleibt daher unsicher.

4. Die 27. Fabel des IV. Buches. «Vom Studenten vnd einem Mörser» soll nach H. Kurz Bebels «Facetum cuiusdam Francigenae» (Ausg. 1514 Vv 1, Tüb. 1557 Bl. 78a) entnommen sein. Ich halte dies für unwahrscheinlich.

Bei Bebel entleiht ein arglistiger Franzose 100 Gulden bei einem Bürger und versetzt dagegen seine goldene Kette. Mit dem Gelde erwirbt er die Gunstbezeugungen der Frau seines Gläubigers – worauf es ihm angekommen war – und dann begibt er sich zu dem betrogenen Ehemann und verlangt und erhält seine Kette zurück, indem er sich darauf beruft, daß er die 100 Gulden bereits seiner Frau eingehändigt habe.

Bei Waldis ist ein Student in die Frau eines Bürgers verliebt und erreicht durch die Vermittelung einer alten Kupplerin ihre Gunst um den Preis von 100 Gulden. Beim Weggehen nimmt der Student aus dem Hause des Bürgerweibes heimlich einen Mörser mit und erscheint des anderen Tages vor dem betrogenen Ehemann, um von dessen Frau gegen Rückgabe des Mörsers die angeblich als Unterpfand hinterlegten 100 Gulden zurückzufordern. Die Ehebrecherin muß wohl oder übel Folge leisten. Sie ruft aber dem Betrüger ein paar giftige obszöne Worte nach.

Bei solcher Verschiedenheit in der Erzählung dürfte Bebel schwerlich die Quelle des Waldis gewesen sein. Das Mörsermotiv könnte allenfalls auf Boccaccio VIII, 2 zurückgehen, aber eine Benützung dieses Dichters zeigt sich sonst nicht bei Waldis und die Mörsergeschichte ist auch anderweitig nachzuweisen. So bleibt denn die Quelle dieses Schwankes vorerst noch im Dunkeln.

Die Zahl der Schwänke, die Waldis mit einiger Sicherheit Bebel entlehnt hat, wird also über neun kaum hinausgehen.

Besprechungen.

Hügli, Emil: Die romanischen Strofen in der Dichtung deutscher Romantiker. (Abhandlungen, herausgegeben von der Gesellschaft für deutsche Sprache in Zürich, VI.) Zürich 1900. VII, 102 S. 8°.

Die einfach und klar geschriebene Arbeit gibt eine gute Übersicht über das Vorkommen und die Behandlung der verschiedenen romanischen Versformen bei August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Uhland und Eichendorff. In zwei Hauptabschnitten werden zunächst die italienischen Formen: Sonett, Stanze, Terzine, Madrigal, Canzone, Ballate, Sestine und Triolett, dann die spanischen, die Romanzenverse und die stets strofisch geteilten Gebilde: Decime, Glosse und Cancion, soweit sie bei den genannten sechs Dichtern vorkommen, besprochen und die einzelnen Gedichte formal analysiert. Ein Nachtrag behandelt noch einige Gedichte, „welche, ohne eine bestimmte romanische Strofenform aufzuweisen, doch durch ihren Aufbau und in ihrer Reimfolge an diese fremden Formen erinnern". Als Anhang folgen zwei Excurse über die beiden großen romantischen Dramen Tiecks, eine Analyse der Genovefa und eine solche des Octavianus, welche jeweils die Verwendung der romanischen Strofen durch die Dichtung verfolgt und diese Verwendung in jedem Einzelfalle aus inneren Gründen zu begreifen und zu rechtfertigen versucht. Hügli faßt diese strofischen Gebilde in der Genovefa überall als „erhöhte formelle Darstellung der lyrischen und Stimmungshöhepunkte" des Dramas auf (S. 90) und findet, daß durchweg, mit Nietzsche zu sprechen, „nicht für die apollinischen, sondern für die dionysischen Momente der Dichtung das große lyrische Metrum in Betracht komme" zum musikalisch ausgestatteten Ausdrucke „seelisch-temperamentvoller leidenschaftlicher oder hochgestimmter feierlicher" Momente (S. 93 f.). Im Octavian sei zugleich der Gegensatz der beiden Welten der Dichtung, der christlichen und der mohammedanischen im Gebrauche der Versform ausgedrückt, indem die hohen christlichen Herrschaften die italienischen Formen: Stanze und Sonett, die Türken dagegen die spanischen Formen: Romanzenverse und Decime, bevorzugen. (S. 99.) Ich gestehe, daß auch diese an sich gewiß geistvolle Erklärung, welche für die verschiedenartigen, meist virtuos behandelten metrischen Gebilde der beiden großen romantischen „Musterkarten" eine innere Begründung und damit eine poetische Rechtfertigung geben will, mich nicht zu überzeugen vermag: nach wie vor er-

scheint mir nicht nur die Verwendung des spanischen Romanzenverses im Octavian eine, wie Hügli selbst sagt, „maßlose“, sondern sehe ich auch in all diesem bunten Wechsel von Formen nur eine oft ja im Einzelfalle bis zur Vollendung gelungene Stimmungsmalerei, die sich auf Kosten des Ganzen ungebührlich breit macht und dieses schließlich in lauter Einzelbilder auflöst, denen der feste innere Halt, der enge Zusammenhang fehlt. Einen solchen vermag nur die formale Einheitlichkeit zu geben, die durchaus nicht schematische Gleichförmigkeit zu sein braucht. Man vergleiche nur etwa den zweiten Teil des Faust, dessen reicher Wechsel von Formen immer höhern Zwecken dient, und wo die einzelnen Akte, auch wenn innerhalb derselben verschiedene Formen gebraucht werden, doch, einheitlich gestimmt, bei allem Reichtum an Einzelnem als Ganzes wirken. So bestätigen gerade diese Werke Tiecks, „buntgestickte Teppiche aber keine Gemälde“ nach Hayms treffendem Worte über den Octavian, das Urteil Schillers, in dem er sich (5. Jan. 1801) mit Körner einig weiß, daß der Genovevadichter eine sehr graziöse, fantasiereiche, zarte Natur aber ohne Kraft und Tiefe sei.

Doch kehren wir zum Hauptteil der vorliegenden Schrift zurück. Da muß zunächst die Auswahl der besprochenen Dichter befremden. Warum der große Sprung von Novalis zu Uhland und Eichendorff? Warum werden Arnim und Brentano weggelassen? Die Begründung, welche der Verfasser S. 5 gibt, genügt nicht. Daß Rückert und Justinus Kerner zurücktreten mußten, wenn sich die Untersuchung nicht allzusehr ausdehnen sollte, leuchtet ein, aber weder Brentano mit seinem schönen Terzinengedichte „Zum Eingang“ und mit den „Romanzen vom Rosenkranz“ durfte fehlen, noch Arnim mit den 93 Sonetten der „Geschichte des Herrn Sonet und des Fräuleins Sonete, des Herrn Oktav und des Fräuleins Terzine“, mit den Einleitungsstanzen zur „Nachtfeier nach der Einholung der hohen Leiche Ihrer Majestät der Königin“, mit den Gemäldesonetten aus „Ariels Offenbarungen“, in ihrer auch formal interessanten Gestaltung (beispielsweise bevorzugt Arnim hier die dreimal wiederkehrende Reimstellung abba baab cdd cee wobei b immer einmal auch d, einmal auch d und e männlicher Reim, dann gibt er einmal ein Schweifsonett mit folgender Reimstellung der Terzinen cde fde ee und anderes). Auch daß Zacharias Werner mit seinen Sonetten, die ihrerseits bekanntlich Goethe zur Pflege dieser Form angeregt haben, unerwähnt bleibt, fällt auf. Denn ob für die Späteren, wie Uhland und Eichendorff nicht neben August Wilhelm Schlegel und vielleicht mehr noch als dieser Goethe mit seinen durchweg streng gebauten Sonetten (ausschließlich weiblicher Reim in der Stellung abba abba cde cde) Vorbild gewesen, wäre jedenfalls genauerer Prüfung wert. Aus all dem geht hervor, daß Häglis Beschränkung auf die oben genannten sechs Dichter der Romantik trotz seiner Abwehr als willkürlich auffallen muß. Innerhalb dieser Beschränkung aber hat er fleissig und umsichtig alles zusammengestellt, indem er bei jeder Form erst die allfällig vorhandenen theoretischen Äußerungen darüber bucht (meist sind es A. W. Schlegel und A. F. Bernhardi, die da zu Worte kommen) und dann die einzelnen Gedichte, Übersetzungen wie Originale, der Reihe nach auf

ihre Formgebung prüft. Der Gang der Entwicklung ist dabei naturgemäß immer der von freierer Behandlung zu strengerer und genauerer Nachbildung des fremden Tones, so beim Sonett, das von Bürger mit seinem schon von Schlegel als Fehlgriff gerügten trochäischen Rytmus und häufigem männlichem Reim durch August Wilhelm Schlegel zu strengem Bau fortschreitet, so bei der Terzine, wo Schlegel selber den Fortschritt von der unvollkommenen Behandlung, ohne Mittelreim in den Dante-Übersetzungen, zur vollständigen Nachbildung mit Dreireim im „Prometheus“ und der „Ehrenpforte“ zeigt. In der Stanze dagegen, die Wielands äußerst freier Behandlung gegenüber schon durch Heinse und Goethe zu strenger Bildung (abababcc, wobei nur b männlich) geführt worden war, will August Wilhelm Schlegel gar keine Regel vorschreiben für die Anordnung der männlichen und weiblichen Reime und läßt sich hier in der Tat freier gehen, worin ihm Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis und Uhland nachgefolgt sind, während Eichendorff mit einer einzigen Ausnahme („Sonntagsfeier“) wieder das strenge Heinse-Goethesche Gesetz befolgt. — Im einzelnen wäre wohl ein etwas genaueres Eingehen auf Aug. W. Schlegels spätere Theorie der Terzine wünschenswert gewesen, wie er sie in den Berliner Vorlesungen 1803/4 gegeben, wobei er sichtlich unter dem Einflusse von Schelling und Novalis sich in allerlei mystischen Zahlenspielereien verlor. In der Aufzählung der Schlegelschen Danteübersetzungen S. 40 fehlt W. G. Beckers Leipziger Monatsschrift für Damen 1795 VI. Bändchen, wo Purg. XXVIII. 1—75 erschienen ist, und ein Hinweis auf den Flaxmann-Aufsatz im II. Bande des Athenäums, der ebenfalls kleine Übersetzungsproben aus Hölle, Fegefeuer und Paradies enthält.

München. Emil Sulger-Gebing.

Karl Blumenhagen: Sir Walter Scott als Übersetzer. Dissertation, Rostock, 1900. 75 S. 8⁰.

In der vorliegenden Arbeit versucht Blumenhagen, uns von Scotts Übersetzertätigkeit eine zusammenhängende Darstellung zu bieten, und behandelt — von den Übertragungen aus dem Französischen ganz absehend — die Übersetzungen von „Der wilde Jäger“ (S. 7—23), „Lenore“ (23—39), „Erlkönig“ (S. 39—44) und „Götz von Berlichingen“ (S. 44—71). Die weiteren Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Deutschen bleiben ohne irgend welchen ersichtlichen Grund ebenfalls unberücksichtigt.

Da wir es hier mit einer Erstlingsarbeit zu tun haben, die man gern nach möglichst mildem Maßstabe beurteilen möchte, so tut es mir doppelt leid, rundweg und ohne irgend welche Einschränkung sagen zu müssen, daß die Blumenhagensche Untersuchung durchaus wertlos ist. Ist der Gegenstand nach Brandls,[1] Süpfles,[2] Bernays',[3] Gregs[4]) und neuerdings

[1]) Alois Brandl: Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England. Goethejahrbuch III, 27—77. [2]) Süpfle: Beiträge z. Gesch. d. dtsch. Lit. in England. Zeitschr f. vgl. Lit. Gesch. VI, 305 f. [3]) Mich. Bernays: Beziehungen Goethes zu Walter Scott. Schriften zur Kritik und Lit. Gesch. I, 31—96. [4]) W. W. Greg. Englisch translations of „Lenore“. The Modern Quarterly of Lang. and Lit., No. 5, 13—29.

Margrafs[1]) Ausführungen noch einer eingehenderen Sonderuntersuchung wert — und ich möchte das in mancher Hinsicht nicht ganz bestreiten — so ist die Arbeit von vorn anzufangen, und dabei nur zu hoffen, daß Blumenhagens unglaubliche Methode und seine unzuverlässigen Angaben keine Nachfolge finden.

Ein so herbes Urteil erfordert natürlich den gründlichen Nachweis seiner Berechtigung.

Blumenhagen scheint nie auch nur daran gedacht zu haben, daß über den von ihm behandelten Gegenstand bereits irgend welche Literatur bestehen könnte. Wie er Bürger nach Reclam und Goethe nach einer bei Carl Krabbe, Stuttg. 1888 erschienenen Ausgabe anführt, so hat er anderweits keine Ahnung von Brandls bereits genannter Arbeit, von Erich Schmidts Lenoren-Aufsatz im 1. Bd. der Charakteristiken, nebst Brandls Anhang dazu, von Süpfles Ausführungen, von Herzfelds Bemerkungen zur Lenore in „William Taylor von Norwich", Halle, 1897, u. s. w. Auch sogar in Bezug auf Scott selbst hat sich Blumenhagen ausschließlich auf ein paar Stellen bei Lockhart, Elze und Eberty verlassen und kennt z. B. nicht einmal den für Scotts Beziehungen zum Deutschen so wichtigen „Essay on Imitations of the Ancient Ballad".

Die Methode, nach der nun die einzelnen Übersetzungen vorgenommen werden, ist die denkbar mechanischste und unfruchtbarste. Bl. verfährt, als ob es seine Aufgabe sei, als Sprachlehrer die Scottschen Arbeiten mit roter Tinte durchzukorrigieren. Die beiden Fassungen werden neben einander gehalten und „wörtliche Übersetzungen" und „Abweichungen" vermerkt und letztere wieder in „Veränderungen des Ausdrucks, Erweiterungen, Auslassungen, Hinzufügungen und Umstellungen" eingeteilt. Natürlich ließe sich bei vernünftiger Auffassung des Ganzen auch allenfalls unter solchen Rubriken Brauchbares bieten, doch bei Bl. besteht die ganze Arbeit aus den banalsten, nichtssagenden Begleitvermerken zu den einzelnen aufgeführten Stellen. Von einer höheren Auffassung des Zweckes der Arbeit, von selbst der bescheidensten Vertiefung und Durchdringung des Gegenstandes[2]) fehlt auch jede Spur.

Zur Charakterisierung des ästhetischen Urteils des Verfassers mögen die folgenden Bemerkungen dienen, die sich nicht etwa nur in einer endgültigen Zusammenfassung finden, sondern mit kleinen Variationen zu den einzelnen Stellen immer und immer wieder gemacht werden: „Kleine Abweichungen haben hier eintreten müssen, da eine ganz wörtliche Übersetzung im Englischen nicht möglich war." „Kleine Änderungen hat Scott hier eintreten lassen, um zu häufige wörtliche Wiederholungen zu vermeiden, denn bei Bürger werden diese vier Verse dreimal wiederholt; bei Scott sind sie nur zweimal wörtlich wiederholt." „Eine wörtliche Übersetzung war in Versen

[1]) E. Margraf: Einfluß der dtsch. Lit. auf die engl. am Ende d. 18. u. im 1. Drittel d. 19. Jh. Diss., Lpzg., 1901. [2]) Man vergleiche, um sich des gewaltigen Abstandes klar zu werden, doch nur einmal die anregende, fruchtbare Darstellung bei Kurt Richter: Ferd. Freiligrath als Übersetzer. Berlin, Duncker, 1899: Munckers Forschungen zur neueren Lit. Geschichte XI. Bd.

nicht gut möglich, und deshalb hat Scott den Ausdruck hie und da geändert." „Die unbedeutenden Änderungen mußte Scott des Reimes wegen eintreten lassen."

Aus Weisheitssprüchen dieses Kalibers besteht die ganze, fürchterlich schülerhafte Arbeit; denn das auf zwei Seiten zusammengefaßte „Resultat" ist ebenso hohl und wertlos wie die Ausführungen zu den einzelnen Stellen. Von literarhistorischem Blick, ästhetischem Empfinden, von Sinn für Perspektive und Wertunterschiede kann nirgends die Rede sein. Die Arbeit bietet also unverarbeitetes Rohmaterial, d. h. ihr Wert könnte allenfalls in ihrer Zuverlässigkeit und Vollständigkeit bestehen. Doch leider ist auch das nicht der Fall. Die Arbeit wimmelt von Schnitzern und Nachlässigkeiten elementarster Art. Alles einzelne hier aufzuführen, wäre verlorene Mühe; doch will ich im folgenden auf mehrere Punkte eingehen, teils um mein Urteil zu begründen, teils um einige weiteren Bemerkungen daranzuknüpfen.

Auf S. 5 wird Gerstenbergs „Braut" in einem Atem mit „Otto von Wittelsbach" und „Fust von Stromberg" zu den „jetzt vergessenen Ritterstücken" gezählt, die Scott übersetzt habe. Bl. weiß nicht, daß das Gerstenbergsche Drama selbst erst eine Übersetzung von Beaumont und Fletchers „The Maid's Tragedy" ist, einer Leidenschaftstragödie etwa im Stil des Othello, die mit einem Ritterstück auch nicht das Geringste gemein hat. Wenn außerdem Scott an einer Übersetzung dieses Stückes, das sich in der Ausgabe von 1765 offen als Übertragung ankündigte, überhaupt gearbeitet hat, so kann das wohl nur zum Zwecke sprachlicher Studien geschehen sein, und ich glaube deshalb nicht, daß man das Gerstenbergsche Drama, wie das auch noch Margraf tut, unter die ungedruckt gebliebenen Übersetzungen rechnen sollte, von denen Lockhart spricht. (Life of Sir Walter Scott, Kap. 8.) Jedenfalls ist beachtenswert, daß Lockhart das Drama nicht in dieser Verbindung nennt. Er zitiert nur aus Scotts Tagebuch aus dem Jahre 1797 unter dem 5. Juli: „Gerstenberg's Braut begun" und unter dem folgenden Tage „The Bride again". Da aber z. B. unter dem 28. Juni zu lesen ist: „Began Nathan der Weise," an dessen Übertragung durch Scott deshalb niemand gedacht hat, so beziehen sich auch die Eintragungen betreffs der Braut sicher nur auf die Lesung des Stückes. Dafür war das Drama, wenn wir annehmen, daß Scott das Original kannte oder zur Hand hatte, bei Scotts damals noch recht mangelhafter Kenntnis des Deutschen ganz besonders geeignet. Eine „Übersetzung" von Gerstenbergs Braut ist also m. E. aus Scotts Beziehungen zur deutschen Literatur zu streichen.

Von weiteren von Scott übersetzten Dramen nennt Lockhart a. a. O. erst „a succesion of versions from the dramas of Meier and Iffland" und später besonders „Steinbergs Otho of Wittelsbach" und „Meier's Wolfred of Dromberg, a drama of chivalry". Mit letzterem ist Jakob Maiers „Fust von Stromberg" gemeint. (Ähnliche Umänderungen der deutschen Namen erlaubt sich Scott auch in "The House of Aspen", wo z. B. Siegmund von Eberhorst als Bertram of Ebersdorf erscheint.) Daß mit Steinbergs Otho of Wittelsbach das wohlbekannte gleichnamige Drama Babos gemeint ist, hat

schon längst niemand mehr bezweifelt.[1]) Trotzdem schreibt Bl. seinem Gewährsmann Lockhart naiv nach: „Steinsbergs [sic] Otto von Wittelsbach.“ Von Scotts Beschäftigung mit Iffland weiß Bl. nichts, und doch ist gerade dieser Umstand nicht uninteressant, weil kurz danach, im selben Jahre 1799, in dem auch Scotts Götz erschien, nicht weniger als vier Stücke Ifflands in englischen Übersetzungen erschienen (die Advokaten, die Hagestolzen, die Jäger und die Mündel,[2]) denen dann im Jahre 1800 „Verbrechen aus Ehrsucht“ und im nächsten Jahre „Das Gewissen“ nachfolgten.[3])

Was den bei Lockhart fälschlich genannten Steinberg betrifft, so ist damit zweifellos Karl Steinberg (1757—1811; Goedeke[2], V, 396) gemeint, und wir können wohl mit Sicherheit annehmen, daß sich Scott auch mit diesem Schriftsteller beschäftigt und Lockhart dann die Angaben verwechselt hat. Steinberg paßte jedenfalls insofern in Scotts damalige Interessensfäre, als von ihm sowohl eine Fortsetzung von Ifflands „Jägern“, als auch eine Bühnenbearbeitung von „Richard dem Dritten“ nach Shakespeare und Weiße herrührt. Wir sehen also, daß sich Scott in den Jahren 1796 und 1797 auf dem Gebiete des deutschen Dramas besonders für das Familienstück in Ifflands Manier und für das Götzische Ritterdrama interessiert, daß aber die letzteren Interessen die ersteren rasch in den Hintergrund drängen.

Von Scotts Übersetzungen und Nachahmungen deutscher Balladen nennt Bl. William and Helen, The Wild Huntsman, The Erl-King, The Noble Moringer, The Battle of Sempach und Frederick and Alice.

Die chronologische Reihenfolge der ersten beiden Übertragungen gibt Bl. falsch an. Auch die jeder Begründung entbehrende Angabe, Scott habe sich 1796 an die Übersetzung der „Lenore“ gemacht, ist augenscheinlich nur einer Verwechslung mit dem Datum der Veröffentlichung zuzuschreiben. Nach Brandl fällt die Abfassung der Übersetzung in das Jahr 1794 oder 1795. Scott selber in der Vorbemerkung zu dem Gedicht verlegt sie, worauf Greg (a. a. O., S. 21, Anm.) energisch hinweist, in das Jahr 1795. Ich selber bin nun allerdings der Ansicht, daß das Frühjahr 1796 der wahrscheinlichere Zeitpunkt ist. Scotts eigene Angabe stammt erst aus späterer Zeit, und sein Bericht im „Essay on Imitations of the Ancient Ballad" beweist, wie unsicher er sich in Bezug auf die Daten fühlte. Den Abend bei Dugald Stewart, an dem Mrs. Barbault Bürgers „Lenore“ vorlas, und von dem jede Datierung der Übersetzung ausgehen muß, verlegt er „about the summer of 1793 or 1794", während Lockhart mit anscheinend größerer Wahrscheinlichkeit ihn in den Herbst 1795 verlegt. Jedenfalls verging danach einige Zeit, bis Scott, der nicht selbst zugegen gewesen war, von dem Vortrag hörte, und wieder

[1]) Eine englische Übersetzung durch B. Thompson, den Verfasser der 1798 anonym erschienenen Stella-Übersetzung, erschien 1801 im 4. Bd. seines „German Theatre“. [2]) Wie Brandl und Margraf dazu kommen, Scott eine Übersetzung gerade dieses Stückes zuzuschreiben, ist mir nicht klar. Belege gibt keiner von beiden. Lockhart (Kap. 8) sagt nur allgemein: „He was thenceforth engaged in a succession of versions from the dramas of Meier and Iffland, several of which are still extant in his MS., marked 1796 and 1797." [3]) Die genannten Übersetzungen werden jedenfalls im Katalog des Britischen Museums aufgeführt. Goedeke[2] kennt nur die Übersetzung von „Verbrechen aus Ehrsucht“. S. jetzt auch Sellier, Kotzebue in England, Diss., Lpzg. 1901, S. 92.

bis es ihm gelang, des Originals habhaft zu werden. Anderseits aber scheinen nach Lockharts ausführlicher Darstellung zwischen dem Datum der Übersetzung, die in einer Nacht vollendet wurde, und dem ersten Privatdruck (Lockhart, Kap. 7) nur wenige Tage verflossen zu sein. Und da Lockhart, der hier Captain Basil Halls Bericht folgt, diese Ereignisse ganz bestimmt in den April 1796 verlegt, so ist dies wohl alles in allem das gesichertste Datum für die Lenorenübersetzung. Diese Annahme stimmt dann auch bedeutend besser zu Scotts weiterer Darstellung des Verlaufs im „Essay", daß nämlich der private Erfolg der „Lenore" ihn bewog, in dieser Richtung weiter zu arbeiten und zunächst den wilden Jäger zu übersetzen, den wir dann in den Sommer des Jahres 1796 zu verlegen haben, „a few weeks" vor dem Druck der beiden Balladen, der im Oktober desselben Jahres stattfand.

Von weiteren Übersetzungen deutscher Gedichte durch Scott, außer den oben aufgezählten, weiß Bl. augenscheinlich nicht; denn jedenfalls gehörte auch die Erwähnung von nicht mehr vorhandenen, aber doch bezeugten Übertragungen in den Rahmen seiner Arbeit.

In die Jahre 1796 und 1797 fällt nach Lockhart (Kap. 8) auch die Übersetzung von Goethes „Morlachian Ballad", d. h. des „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga, aus dem Morlackischen", auf den Scott wahrscheinlich in Herders Volksliedern aufmerksam geworden war. Lockhart zitiert wohl den Anfang der Übersetzung „What yonder glimmers so white on the mountain", gibt aber keine weitere Auskunft, ob die Übersetzung je gedruckt worden oder handschriftlich noch vorhanden sei. In dem Briefe (Lockhart, Kap. 9), in dem Monk Lewis sich bei Scott für dessen Beiträge zu den geplanten „Tales of Terror" bedankt, lesen wir: „But as a ghost or a witch is a sine-qua-non ingredient in all the dishes of which I mean to compose my hobgoblin repast, I am afraid the „Lied von Treue" does not come within the plan." Da soweit kein anderes Vorbild für die letztgenannte Übersetzung sich gefunden hat, möchte ich annehmen, daß mit dem „Lied von Treue" eben die Morlachische Ballade gemeint ist, auf die eine solche Beschreibung ja durchaus paßt.

Weiter berichtet Lockhart (Kap. 9), daß Scott zu dem „War-Song of the Royal Edinburgh Light Dragoons" durch das deutsche „Kriegslied" „Der Abschiedstag ist da" begeistert worden und im Metrum demselben gefolgt sei. Es ist also Schubarts bekanntes Kaplied „Auf, auf! ihr Brüder und seid stark, der Abschiedstag ist da", das hier als deutsches „Kriegslied" bezeichnet wird. Die Strofenform des Scottschen Gedichtes ist die um eine Zeile erweiterte Chevy-Chase-Strofe, wie wir sie z. B. aus Schillers Kriegslied vom Grafen Eberhard dem Greiner kennen. Nur ist bei Scott die erste Zeile reimlos (a b c c b), während bei Schiller die erste Zeile mit der 3. und 4. reimt. Ich drucke hier die erste Strofe Scotts ab:

To horse! to horse! the standard flies,
The bugles sound the call;
The Gallic navy stems the seas,
The voice of battle 's on the breeze,
Arouse ye, one and all!

In den Ausgaben der „Poetical Works“ führt Scott weiter unter „Ballads, translated, or imitated from the German“ außer den bekannten Übersetzungen auch noch „The Fire-King“ an. Diese Ballade erschien jedoch in Lewis' „Tales of Wonder“ mit dem Vermerk „Original – Walter Scott“, und auch in dem „Appendix“ zum „Essay“, wo Scott des längeren über das Gedicht spricht, erwähnt er nichts von einem deutschen Original, ebensowenig wie in den einleitenden Worten zu dem Gedicht selbst, wo er sich nur auf ein historisches Ereignis beruft. Das Gedicht behandelt die Treulosigkeit eines Kreuzfahrers, der des Sultans Tochter zuliebe seine frühere Geliebte aufgibt, seinen Glauben abschwört und mit Hilfe eines vom „Fire-King“ erhaltenen Zauberschwertes gegen die Christen ficht, bis er in einer Schlacht seine als Knappe verkleidete verratene Geliebte tötet und selbst das Leben verliert. Vielleicht gelingt es, eine deutsche Vorlage nachzuweisen.

Daß Scott in den Jahren 1796/97, aus denen auch die meisten seiner ungedruckt gebliebenen Dramenübersetzungen zu stammen scheinen, außer den uns erhaltenen Balladen noch weitere übersetzt hat, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen. Denn im „Essay“ fährt Scott, nachdem er von Lenore und dem wilden Jäger gesprochen hat, folgendermaßen fort: „and I balladized one or two other poems of Bürger with more or less succes.“ Lockhart (Kap. 8) scheint außerdem anzudeuten, daß auch von Goethe außer dem uns Bekannten noch anderes übersetzt wurde, und systematische Nachforschung unter Scotts Papieren würde wahrscheinlich noch manches ergeben. So wird z. B. in „Notes and Queries“ (3. Serie, XI, 424) darauf hingewiesen, daß das französische Liedchen des Baron Bradwardine im 11. Kap. von „Waverley“ (Mon cœur volage, dit-elle) eine Nachahmung eines Gedichtes bei Büsching und von der Hagen [1]) sei. Ich führe diese Notiz hier der Vollständigkeit halber auf, ohne sie verbürgen zu wollen oder nachprüfen zu können.[2])

„The Battle of Sempach“ führt Bl. unter den freien Bearbeitungen auf die er nicht weiter besprechen will, als „nach einer alten Schweizerballade von Albert Tschudi gearbeitet.“ Wir können mit voller Sicherheit annehmen, daß Bl. sich weder das Original noch die Übersetzung je selber angesehen hat. Denn gerade von diesem Gedicht sagt Scott, der sonst immer auf die

---

[1]) Sammlung deutscher Volkslieder, Berl. 1807. [2]) Soeben erhalte ich durch die Liebenswürdigkeit meines Kollegen, Dr. M. B. Evans, eine Abschrift des Gedichtes in Büsching und von der Hagen, dem das französische Liedchen im 11. Kapitel von „Waverley“ nachgebildet sein soll. Es findet sich auf S. 345 als Nr. 17 des „Anhanges Flammländischer und Französischer Lieder“, welche die Herausgeber ihrer eignen Angabe nach der mündlichen Überlieferung von Marie Josephine von der Hagen, geb. von Reynack aus Brüssel verdanken. Es handelt sich also nicht um die Nachahmung oder Übertragung eines deutschen Vorbilds.

Das französische Volkslied besteht aus sechs sechszeiligen Strofen und beginnt:

Mon père m'envoit à l'herbe;
A l'herbe et au cresson, u. s. w.

Die zwei von Scott benutzten Strofen entsprechen mit unbedeutenden Änderungen der vierten und sechsten Strofe der französischen Vorlage, deren zweizeiligen Refrain Scott zu einem einfachen „Lon, Lon, Laridon“ verkürzt. Für „Scott als Übersetzer“ kommt das Liedchen jedenfalls nicht in Betracht.

Freiheiten hinweist, die er sich mit seinen Originalen genommen: „These verses are a literal translation of an ancient Swiss ballad upon the Battle of Sempach . . . , the author, Albert Tschudi, denominated the Souter, from his profession of a shoemaker". Diesen mythischen Albert Tschudi, von dem Liliencron,[1]) Ludwig Tobler[2]) und die Allg. Dtsch. Biogr. nichts wissen (aus dem einfachen Grunde, daß er nie gelebt hat und seine literarische Existenz nur einem Versehen Scotts oder sonst jemands verdankt) schreibt Bl. dem Dichter ruhig nach. Da über diese Scottsche Übertragung m. W. nirgends Auskunft vorliegt, so verlohnt es sich wohl, den Sachverhalt kurz richtig zu stellen. Vergleicht man Scotts Fassung mit den verschiedenen bei Liliencron abgedruckten Sempachliedern, so sieht man sofort, daß es allerdings gewissen Partieen des großen, sogenannten Halbsuterschen Liedes entspricht, aber doch durchaus nicht so, daß Scott irgendwie berechtigt gewesen wäre, es eine wörtliche Übersetzung zu nennen. Scott hat eben nach dem einzigen damals zugänglichen Druck, der frei behandelten auszüglichen Fassung in „Des Knaben Wunderhorn" übersetzt.[3]) (ed. Bremer, bei Reclam, S. 242 ff.) Davon ist die Scottsche Ballade allerdings eine so genaue Übertragung, wie wir sie sonst nicht wieder unter seinen übrigen Übersetzungen finden. Wie erklärt sich nun aber der biedere Schuhmachermeister Albert Tschudi? Ich denke mir die Sache etwa so. Wenn Bremers dankenswerter Neudruck in diesem Punkte zuverlässig ist, so begann in der mir nicht zugänglichen Originalausgabe eine dem Gedicht vorgestellte einleitende Bemerkung folgendermaßen: „Von Halb Suter Tschudi. I, 529".[4]) Daraus muß Scott oder einer seiner Gewährsmänner in der Eile einen Albert (Halb?) Tschudi, Schuhmachermeister (sutor) gemacht haben. Deswegen wird man Scott nicht ernstlich böse sein wollen. Daß aber ein deutscher Gelehrter so etwas ruhig nachschreiben konnte, ist schlimm genug. Jedenfalls ist also „The Battle of Sempach" den Übersetzungen im engsten Sinne, nicht den freien Bearbeitungen anzureihen.

Zu den Blumenhagenschen Vergleichungen der verschiedenen Übersetzungen mit den Originalen ist im einzelnen kaum etwas zu sagen. Die Arbeit ist eben der ganzen Anlage nach verfehlt. Auf 16 vollen Seiten wird z. B. der Vergleich zwischen „Lenore" und „William and Helen" in der geistlosesten Weise durchgeführt. Daß aber z. B. die bekannten Zeilen

Tramp! tramp! along the land they rode,
Splash! splash! along the sea

gar nicht von Scott herrühren, sondern aus W. Taylors Übersetzung herübergenommen sind, weiß Bl. nicht, ja er rechnet sie Scott noch besonders als „entschieden poetisch und wohlgelungen" an. Dabei ist es geradezu unbegreiflich, wie er sich hat überhaupt mit dem Gegenstand beschäftigen können,

[1]) Die historischen Volkslieder der Deutschen, I, 109–145 [2]) Schweizerische Volkslieder, II, VII und 10–22. [3]) Auch Margraf sagt noch „nach einer alten Schweizerballade bei Tschudi". [4]) Boxberger (bei Hempel I, 377) korrigiert „Von Halb Suter, bei Tschudi, I, 529". Bei Birlinger und Crecelius (II, 505) kann man sich, wenn man Glück hat, nach etwa halbstündigem Suchen davon überzeugen, daß einem die Ausgabe nichts zu nutzen vermag. Über Halbsuter vgl. Liliencron, a. a. O.

ohne auf die betreffende Angabe zu stoßen, die in einer Vorbemerkung des Dichters dem Gedicht in jeder Ausgabe vorgedruckt ist. Sie findet sich im „Essay“ nicht weniger als zweimal, steht bei Lockhart, bei Brandl (im Anhang zu Erich Schmidts Lenoren-Aufsatz), in Herzfelds Arbeit über William Taylor u. a.

Was das allgemeine Verhältnis der Scottschen Lenoren-Übertragung zu der Taylors und zu anderen Übersetzungen betrifft,[1]) so findet sich bei Bl. natürlich nichts darüber. Er scheint überhaupt nicht zu wissen, wie die englischen Lenoren-Übersetzungen damals pilzartig hervorschossen. Der Kritiker der „Monthly Review“ (Bd. 23, 34 ff., Mai 1797) sagt in seiner Anzeige von Scotts Übersetzung in Hinsicht auf die Taylors: „Besides that often repeated couplet (Tramp, tramp), there are several lines almost exactly the same with corresponding lines in the other, only somewhat different in spelling" und Brandl (Erich Schmidts Charakteristiken I, 245) sagt betreffs Taylors Übersetzung, daß Scott „manches so fest im Gedächtnis blieb, daß er es unwillkürlich entlehnte, wie das tramp, tramp, splash, splash“. Ein eingehender Vergleich beider Fassungen zeigt aber keine solchen weiteren Übereinstimmungen, die sich nicht natürlich aus der gemeinsamen Vorlage ergäben. Wie Greg (a. a. O. S. 21, Anm. 2) betont, behauptet Scott sowohl in der Vorbemerkung, wie auch im „Essay“ von der Taylorschen Ballade nur die eine Strofe gehört zu haben, die bei Taylor dreimal wiederkehrt und sich also einem Zuhörer leicht fest einprägen konnte:

Tramp! tramp! across the land they speede,
Splash! splash! across the sea;
Hurrah! The dead can ride apace!
Dost fear to ride with me?

Auch die letzte Zeile dieser Strofe findet sich nun, allerdings in anderer Verbindung, wörtlich bei Scott als Zeile 2 von Strofe 49. Da sich sonst aber, wie gesagt, keine weiteren Anklänge finden, so kann man Scotts Darstellung des Sachverhalts wohl als gesichert annehmen.

Ebensowenig wie Bl. Scotts Lenoren-Übersetzung mit den übrigen Übertragungen vergleicht, findet sich bei Besprechung des „Erl-King“ auch nur eine Erwähnung von Lewis' Übersetzung, obwohl wir hier wissen, daß Scott seinen Vorgänger kannte und, wie Brandl (G.-J. III, 46 ff.) nachgewiesen hat, von ihm beeinflußt worden ist. So z. B. drückt Bl. seine Verwunderung darüber aus, daß Scott von nur e i n e r Tochter des Erlkönigs spricht, während Brandl nicht nur bereits auf diesen Umstand bei Lewis aufmerksam gemacht, sondern auch eine durchaus annehmbare Erklärung dafür beigebracht hat.

Wenn endlich Bl. in seinem „Resultat“ (S. 73) als Ergebnis seiner Untersuchungen für die Gedichtübersetzungen den Satz aufstellt: „Es war jedoch stets das Bestreben Scotts, das Original in möglichst getreuer Übersetzung wiederzugeben,“ so läuft das den wirklichen Tatsachen stracks zuwider, besonders wenn man bedenkt, daß Bl. das Verhältnis des Sempachliedes zu seiner Vorlage nicht gekannt hat.

[1]) Vgl. jetzt die oben genannte eingehende und tüchtige Untersuchung von Greg.

Was den Götz betrifft, so vergleicht Bl. auf vollen 26 Seiten eine Unmasse von Einzelstellen mit dem Original, darunter natürlich auch diejenigen Stellen, an denen Scott infolge seiner mangelhaften Kenntnis des Deutschen das Original falsch verstanden hat. Dabei übersieht er aber vollständig die geradezu klassischen Prachtböcke, die bereits Brandl zur Strecke gebracht hat,[1]) beide aus dem 1. Akt in der Unterhaltung zwischen Götz und Bruder Martin: „das ist nun ihr Bienenkorb“ = „where they have raised beans" und „mein Kloster ist Erfurt in Sachsen“ = „the convent is involved in business." Brandls zwei Seiten zur Charakterisierung der Scottschen Übertragung enthalten weit mehr als die 26 Seiten seines Nachfolgers.

In Bezug auf das Verhältnis von Scotts „House of Aspen" zu Veit Webers „Die heilige Vehme“ hatte Bl. nun wirklich Gelegenheit, uns etwas Förderndes zu bieten. Denn das zweitgenannte Drama ist nicht allgemein zugänglich, und Brahm,[2]) der sonst den Femwirkungen des Götz nachspürt, hat merkwürdigerweise Webers Drama übersehen, vielleicht weil es in einer Sammlung meist erzählender Dichtungen erschienen ist. Der einzige Versuch eines Vergleichs des Scottschen Stückes mit seinem deutschen Vorbild, der sich bei Brandl (G.-J. III, 65–67) findet, scheint dazu in mancher Hinsicht der Nachbesserung zu bedürfen. Ich kenne das Webersche Drama allerdings nur aus der 3. Auflage der „Sagen der Vorzeit“ (6. Bd., Lpzg. 1840, fehlt bei Goedeke), kann aber kaum glauben, daß dieselbe von der Fassung in der Originalausgabe der Sammlung (1787–98) soweit abweichen sollte, als ich nach Brandls Ausführungen annehmen müßte. So z. B. sagt Brandl von Scott: „Von den Charakteren zeigt der Baron Rüdiger von Aspen, welchem bei Veit Weber ein tyrannischer, wollüstiger Herzog entspricht, die größte Ähnlichkeit mit dem alten Götz selbst.“ Letzteres ist wohl in mancher Hinsicht richtig, trifft aber auch für Weber zu, bei dem sich überhaupt kein Herzog findet,[3]) während es natürlich der alte Veit, Weiler von Aspenau ist, der dem Scottschen Rüdiger entspricht. Wenn Brandl weiter wegen des unverdienten Unglücks des Scottschen Ritters die poetische Gerechtigkeit in Scotts Drama für verletzt hält, so trifft dieser Einwand für das Webersche Drama und seinen Veit genau so zu. Inwiefern die Scottsche Isabella, die zweite Frau des Barons von Aspen, die der Weberschen Adelgunde entspricht, uns an Elisabeth in Goethes Götz erinnern solle, ist mir auch nicht recht klar. Ganz unhaltbar dagegen ist der Satz, daß für Gertrud, die Nichte der Baronin und Braut von Rüdigers zweitem Sohne, bei Veit Weber kein entsprechendes Vorbild sich finde, denn ihr entspricht durchaus Katharine von Hohenwart, Veits Mündel und die Braut Herrmanns von Aspenau.

In Bezug auf die Darstellung der Femszene ist es allerdings richtig, daß Scott von Weber abweichend auf Götz zurückgreift. Im übrigen ist hervorzuheben, daß Scott seine äußerst breitspurige Vorlage auf weniger als ein Drittel ihres Umfangs verkürzt. Dabei stellt er die bei Weber un-

---

[1]) Vgl. auch Michael Bernays, Schriften zur Kritik und Lit.-Geschichte I, 53 f. [2]) Otto Brahm: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrh., Straßburg 1880. [3]) Im Gegenteil, Scott nennt in seinem Personenverzeichnis einen „Duke of Bavaria", der aber im Stücke nur erwähnt wird, nicht selber auftritt.

glaublich verwickelte Handlung, die bei einem ersten Durchlesen beinahe unentwirrbar erscheint, nur in ihren einfacheren Grundzügen dar, ja auch in diesen, besonders gegen den Schluß hin, nicht unerheblich abgeändert. Die langatmigen Unterredungen über die Einrichtung der Feme als solcher, die nicht nur ohne alles dramatische Leben sind, sondern auch für englische Leser kein wirkliches Interesse haben konnten, sind bei Scott so gut wie ganz unterdrückt. Die Sprache des englischen Stückes, die sich fast nirgends unmittelbar an Weber anschließt, ist im ganzen farblos und ohne intimeren Charakter und erreicht jedenfalls nicht die Höhe der Sprache in Scotts Götz-Übersetzung und manchen seiner Balladen-Übertragungen. Man hat beinahe das Gefühl, als ob der junge Dichter noch nicht völlig gelernt habe, auf eignen Füßen zu stehen. Auch darauf sei in diesem Zusammenhang hingewiesen, daß in der 3. Szene des 4. Aktes das von Wickerd gesungene Lied durch Claudius' Rheinweinlied beeinflußt ist. Scott selber bezeichnet es als „Rhein-Wein-Lied“, folgt dem Metrum und Strofenbau seiner Vorlage aufs Genauste und entlehnt unmittelbar aus Claudius die zwei Zeilen:

Upon the Rhine, upon the Rhine they cluster:
Oh, blessed be the Rhine.

Der bloßen Vollständigkeit halber möchte ich zum Schluß auch noch auf die folgenden Kleinigkeiten verweisen, die, ohne die soweit besprochenen Arbeiten zu berühren, immerhin Scott als Übersetzer betreffen und sich nicht bei Bl. finden, der außer den Übertragungen aus dem Deutschen nur noch drei Übersetzungen aus dem Französischen in einer Anmerkung erwähnt.

Im Juli 1827 veröffentlichte Scott im 1. Band der Foreign Quarterly Review den anonymen Aufsatz „On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman" (so!), der auf Goethe einen sehr günstigen Eindruck machte und von ihm Carlyle zugeschrieben wurde. Vgl. darüber die lehrreichen Mitteilungen Bernays' über die „Beziehungen Goethes zu Walter Scott“ im 1. Band der Schriften zur Kritik und Lit.-Gesch. S. 41–46. In diesem Aufsatz bietet Scott neben einer eingehenden Darstellung von Hoffmanns Leben und dichterischem Charakter auch längere Übersetzungen aus der Hoffmannschen Erzählung „Das Majorat“, die von Bernays a. a. O. kurz gewürdigt werden.

In „Notes and Queries“ (6. Serie, VII, 65; 27. Jan. 1883) ist aus dem ersten, 1832 erschienenen Bande von Chambers' Edinburgh Journal (1. Serie, I, 381) eine von Scott aus dem Neulateinischen übersetzte Ballade abgedruckt, die dem Inhalt nach zu „Border-Minstrelsy“ gehört, aber in die Werke Scotts sonst nicht aufgenommen ist. In mancher Hinsicht hat die Übersetzung mit der Sempachballade Ähnlichkeit und verherrlicht einen Sieg Grahams und seiner Schotten („Gramius notabilis collegerat montanos“) über die Engländer.

Endlich gibt Scott in den „Notes to Kenilworth“ (zu Kap. 22 des Romans) die Übersetzung einer Strofe aus Bojardos „Orlando Innamorato“ (II, 4, 25), die er dann auch in die „Poetical Works“ aufgenommen hat.

Von auch nur einem Versuche, den Einflüssen von Scotts Übersetzertätigkeit auf seine eignen Werke nachzuspüren, findet sich bei Bl. natürlich

nicht der geringste Ansatz. Dafür bleiben wir nach wie vor auf Brandl und auf die in einigen Punkten weitergehenden Ausführungen Margrafs angewiesen, obgleich gerade auf diesem Gebiete des Themas meinem Gefühl nach für eine eingehende Sonderarbeit noch manches zu tun bleibt. Da, wo Bl.'s Untersuchung uns hätte von einigem Nutzen sein können, versagt sie vollständig. Was sie bringt, ist nutzlos; das, was hätte von Nutzen sein können, läßt sie unberührt.

Die Sprache, in der die Abhandlung geschrieben ist, ist wohl das schülerhafteste, unbeholfenste Deutsch, das ich je im Druck gesehen habe. Belehrte der Verfasser uns nicht auf dem Titelblatt, daß er aus Hannover stamme, so würde ich diesen Punkt sicher nicht berührt haben. Ich würde dann absolut nicht gezweifelt haben, daß er trotz seines deutschen Namens im Auslande zu Hause sei. Hier nur ein paar Pröbchen, wie sie sich auf jeder Seite finden: „Durch die Übersetzung Scotts, in der er die Farbe des Pferdes mit dem Dunkel der Hölle vergleicht, bekommt man von dem zweiten Reiter gleich einen noch grausigeren und gottesverächtlicheren Eindruck als im Original" (S. 11) oder: „Scott zieht hier die beiden Verse des Originals zu einem zusammen und läßt die rohe Ausführung des Schlagens die bei Bürger dargestellt ist und seinem Geschmack zuwider ist, bei der bloßen Drohung bewenden" (S. 13).

Daß der Verfasser im Englischen nicht besser bewandert ist als in seiner vermutlichen Muttersprache, dürfte wohl bewiesen sein, wenn ich aus den 16 Seiten der Lenoren-Besprechung die folgenden stehen gebliebenen Druckfehler in den Scott-Zitaten zusammenstelle, die sich bei zwanglosem Nachlesen von selbst ergaben: death-bells (statt death-bells'), rigt (st. right), shake (st. sake), twincling (st. twinkling), thinking (st. tinkling), whis'pring (st. whisp'ring), born (st. borne), say (st. stay), fast-dost (st. fast – dost), Je (st. Ye), labowing (st. labouring), damg (st. damp), mee (st. me), felou (st. felon), carcer (st. career), fram (st. foam), faireful (st. fearful).

University of Wisconsin, Madison, Wis., U. S. A. A. R. Hohlfeld.

J. Bédier, Der Roman von Tristan und Isolde, mit Geleitwort von Gaston Paris. Deutsch von Julius Zeitler. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1901. 8° VI, 246 S. Mk. 4.–.

Im Heimatland der Tristansage, in Frankreich hat Bédier die erste moderne Tristandichtung geschaffen. Der Verfasser vereinigt gründliches gelehrtes Wissen und feines poetisches Empfinden, er ist also seiner Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen und hat sie trefflich gelöst. Das Geleitwort von G. Paris, der dem Roman großes Lob spendet, bestätigt unser Urteil. Bédier gab seinem Gedicht die Form des Prosaromanes. Er suchte im allgemeinen die älteste Gestalt der altfranzösischen Tristandichtung wieder herzustellen, in dem er das Bruchstück des Berol nach den ausländischen und anderen späteren Bearbei-

tungen ergänzte. So wie Bédiers Roman mag die erste Tristandichtung, deren klassische epische Form wir dem Trouvère Tomas und nach ihm Gottfried von Straßburg verdanken, ausgesehen haben. Über die Berechtigung der Aufnahme einzelner Züge kann man freilich streiten. Am Schluß hätte ich mit Rücksicht auf den einheitlichen Gesamteindruck mehr Anschluß an Eilhard und den französischen Prosaroman gewünscht. Unter den alten Tristandichtern (S. 233) mußte an erster Stelle Crestien von Troyes genannt werden, denn er ist höchst wahrscheinlich überhaupt der Schöpfer der Tristandichtung. Crestiens Tristan (um 1150) mag im Inhalt und Umfang Bédiers Neudichtung einigermaßen ähnlich gewesen sein. Bédier verzichtet auf die Reimpaare, in denen die altfranz. Gedichte abgefaßt waren, und wählt dafür den altertümlichen Stil des franz. Prosaromanes. Mithin ist die Form des neuen Tristan kein treues Abbild des ursprünglichen Gedichts, wohl aber Inhalt und Darstellung.

Bédiers Roman, Tomas-Gottfrieds Epos in der Bearbeitung von Wilhelm Hertz (3. Auflage 1901), Richard Wagners Drama gewähren dem Leser von heute aufs Anschaulichste unmittelbaren Einblick in die Entwicklung der Sage von Tristan und Isolde.

Zeitlers Übersetzung ist getreu und zuverlässig. S. 161 ist ein Versehen zu berichtigen: Isolde wirft natürlich nicht „den magischen Hund", sondern nur sein „Glöckchen" ins Meer. S. 109 sind die Worte „Kopf" und „Rumpf" versetzt. Zeitlers Einleitung gibt eine begeisterte Schilderung der Bilder, die Robert Engels für die französische und deutsche (ebenfalls bei Seemann 1901 erschienene) Prachtausgabe malte.

Rostock. Wolfgang Golther.

Euling, Karl: Studien über Heinrich Kaufringer. Germanistische Abhandlungen, herausg. von Friedrich Vogt. XVIII. Heft. Breslau, Verlag von M. und H. Marcus, 1900. X, 126 S. 8⁰. Mk. 4.60.

Der aus dem Bistum Augsburg stammende Heinrich Kaufringer, dessen Dichtungen etwa ins Ende des 14. und den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen sind, hatte sich lange Zeit in der Literaturgeschichte nicht gerade besonderer Beachtung zu erfreuen. Euling selbst aber hat sich schon mehrfach mit ihm beschäftigt und auf seine für manche Gebiete gar nicht geringe Bedeutung hingewiesen. Zuerst geschah das in seiner Ausgabe des Dichters (182. Band des Stuttg. Liter. Vereins 1888), durch die seine Werke überhaupt erst wieder zugänglich gemacht wurden, dann folgte 1892 eine Studie über „Sprache und Verskunst Kaufringers", und endlich erschien von ihm eine eingehende Kritik der zehn im Jahre 1893 von Joh. Bolte in Berlin neu aufgefundenen, von Schmidt-Wartenberg (Chicago 1897) veröffentlichten Gedichte Kaufringers im Anz. f. deutsches Altertum 42, 296 ff. Eine weitere sehr wertvolle, vorzugsweise der Stoff- und Motivgeschichte gewidmete Arbeit von ihm enthält vorliegendes Buch.

Der erste Abschnitt handelt über Geschichte und Stand der Forschung,

der zweite über Heimat, Persönlichkeit und Zeit des Dichters, der dritte über seine poetische Technik. Dieser ist für die vergleichende Literaturbetrachtung von Bedeutung, da er das Verhältnis Kaufringers zu andern Dichtern, namentlich zu Konrad von Würzburg, zu Heinrich Teichner und zur volksmäßigen Epik erörtert. Die Beziehungen zu Konrad sind in den novellistischen Gedichten im wesentlichen formal-mechanischer Natur, vom Teichner ist er besonders in den moralisch-didaktischen Stücken stark abhängig, und zwar so sehr, daß diese in der Berliner Handschrift mitten unter Teichnerischen Werken stehen. Äußerst bezeichnend für seinen Stil sind die vielen volksmäßigen Eigentümlichkeiten, die sich in einer fast übermäßig reichlichen Verwendung formelhafter Wendungen, dann auch in gewissen Übertreibungen, bildlichen Ausdrücken und Vergleichen, in humoristischen Zügen, in unhöfischen Schilderungen höfischer Dinge zeigen.

Am umfänglichsten und für die Geschichte fremder Stoffe und Motive in Deutschland und deren Behandlung am wichtigsten ist das vierte Kapitel „Quellen". Auf Grund eigener umfassendster Belesenheit, unterstützt von den besten Kennern auf diesem Gebiete, von R. Köhler und Joh. Bolte, mit kühler Zurückhaltung und überlegter Besonnenheit, die von falschen Verallgemeinerungen und voreiligen Schlüssen nichts weiß, verfolgt der Verfasser den Stoff jeder einzelnen Erzählung und jedes Spruches. Das Hauptgewicht legt er naturgemäß darauf, die eigene Leistung des Bearbeiters von dem durch die Überlieferung bereits gegebenen Bestande zu scheiden. Spätere Behandlung desselben Stoffes sind in der Regel nur dann herangezogen, wenn ältere fehlen. Am bedeutsamsten und anziehendsten sind Kaufringers Bearbeitungen der in gewissem Sinne heimat- und zeitlosen wandernden Novellen- und Legendenstoffe, die ihm zum Teil durch mündliche Erzählung, zum Teil durch schriftliche Sammlungen wie die Gesta Romanorum bekannt geworden sind. Daneben benutzt er auch reichlich die geistliche Literatur, Predigten und mystische Schriften, und überall weiß er zudem Züge aus seiner unmittelbaren Umgebung und seiner Zeit, für uns sehr wertvolle Kulturbilder, trefflich in seinen Stoff zu verflechten.

Alles das setzt Euling bei den einzelnen Gedichten mit großem Geschick ausführlich und klar auseinander, sodaß man in seinem Buche eine höchst willkommene und dankenswerte gediegene Leistung begrüßen darf.

Breslau. Hermann Jantzen.

Giovanni Mari, Storia e leggenda di Pietro Aretino, Saggio. Roma, E. Löscher & Comp. 1903. 107 S. 8⁰.

Es sind keine neuen Dokumente, die uns Mari bietet, sondern im Grunde nur einige beherzigenswerte Ratschläge zur richtigen Verwertung der bereits erschlossenen Quellen. Daß die neuesten Biographen Aretinos, besonders Bertani, und zuweilen sogar der vorsichtige Luzio, ihren Helden gar zu weiß gewaschen haben, ist von vielen gesehen und von einigen auch schon aus-

gesprochen worden.[1]) Mari bemüht sich nun, die Aretino-Legende, die, wie man weiß, allen erdenklichen Kot auf das Grab des gehaßten Mannes gehäuft hat, wenigstens in einigen Punkten (besonders was Aretinos Geburt und Tod betrifft) als den Ausfluß wirklicher Tatsachen zu erweisen und dem etwas blind gewordenen Glauben in Aretinos eigene Aussagen die Augen zu öffnen

Überall, wo er die Wahrhaftigkeit der aretinoschen Briefsammlungen in Frage stellt, scheint mir Mari im Rechte zu sein, im zweiten Teil seiner Arbeit aber, wo er die künstlerische und philosophische Begabung dieses Vielschreibers über das gewöhnliche und von De Sanctis, A. Graf und Gaspary ziemlich genau fixierte Mittelmaß emporzuschrauben trachtet, kann ich ihm nicht mehr beipflichten. Aretinos Geist ist — was man nie vergessen sollte! — ein oberflächlicher und aphilosophischer. Mari möchte ihn zu einem Rebellen gegen seine Zeit verherrlichen, aber dazu fehlte diesem gedankenlosen und frechen Journalisten vor allem die Klarheit der Ideen und die Tiefe der Überzeugung. Nicht einmal auf demjenigen Gebiete, wo ihm eine geradezu geniale Sonderbegabung zu Hilfe kam: ich meine auf dem Gebiete der Kunstkritik, hat er es vermocht, sich der Bedeutung und Tragweite seiner eigenen Intuitionen zu versichern.[2]) Aretino ist, was man einen brillanten Schriftsteller zu nennen pflegt, aber zur „Größe" hat er weder als Künstler noch als Denker sich erhoben.

Zum Schlusse hätten wir es gerne gesehen, daß der Verfasser den Schicksalen Aretinos in der modernen Kunst etwas eifriger nachgegangen wäre. Von französischen Dichtungen, die sich an dieser Figur inspiriert haben, kennt er das alberne Drama des Vicomte Henri de Bornier, *Le fils de l'Arétin,* Paris 1895; und den *Courtisan parfait,* tragicomédie par Monsieur D. G. B. T. Grenoble 1668; von italienischen den *P. Aretino, dramma in versi* von Paolo Fambri, Milano 1887 und einen zweiten dramatischen Aretino von Fambri und Vittorio Salmini, ein Musikstück von einem gewissen Maestro Speranza; in Deutschland kennt er Gottschalls Roman Aretin und sein Haus, Samoschs Aretino und ital. Charakterköpfe und Anselm Feuerbachs Gemälde Aretinos Tod. — Zweifellos läßt diese Liste sich noch ziemlich vergrößern. Augenblicklich weiß ich meinerseits nichts weiteres beizutragen als einen, für ein Jugendwerk gar nicht übel ausgefallenen *Pietro Aretino,* Drama von F. Dukmeyer, Berlin, E. Rentzel 1889 und die Notiz, daß Scheffel, vom Erfolge seines Ekkehard ermutigt, sich etwa von 1855 ab längere Zeit mit einem großen historischen Roman getragen hat, dessen Hauptgestalten der „geniale Strolch" Aretino, Tizian und Irene von Spielberg werden sollten. Viktor Widmanns Drama „Die Muse des Aretin" ist soeben auch auf der Bühne erschienen.

Heidelberg. Karl Voßler.

---

[1]) Vor kurzem noch durch B. Wiese im Literaturbl. f. germ. u. rom. Philol. 1903. No. 2. Sp. 68f. [2]) Vgl. meine Studie über P. Aretinos künstlerisches Bekenntnis in Neue Heidelberger Jahrbücher 1900, S. 38ff.

Notizen.

Nachdem die „deutschen Literaturdenkmale“ bereits als No. 23 Moritz „Anton Reiser“, als No. 31 seine Gedanken „Über die Nachahmung des Schönen“ gebracht haben, sind jetzt als 126. Heft (Dritte Folge No. 6, Berlin, B. Behrs Verlag, 1903. XXXIII, 167 S. 8°.) Moritz' „Reisen eines Deutschen in England“ von Otto zur Linde herausgegeben worden, die schon Moritz' erster Biograph Klischnig als eine Episode zu dem autobiographischen Reiserroman bezeichnet hat. Lindes Einleitung versucht einerseits einen Überblick über Moritz' frühere Beschäftigung mit englischer Sprache und Literatur zu geben, wobei S. VIII die Aufführung von Weißes „Romeo und Julia“ irrtümlich unter Shakespearesche Stücke gerät, anderseits die Aufnahme des 1783 erschienenen Reisebuchs in Deutschland und seine Übersetzung in England zu erzählen. Der erwünschte Neudruck der für den Stürmer und Dränger Moritz so charakteristischen Briefe hat durch die Nachweise des Herausgebers noch an Interesse gewonnen.

Ihre mit einer Untersuchung von Grimmelshausens Sprachschatz begonnenen Studien zur „Fremdwörterfrage“ hat Klara Hechtenberg nun auf den „Briefstil im 17. Jahrhundert“ (Berlin, B. Behrs Verlag, 1903. 48 S. 8°) ausgedehnt. Die Briefe zeigen einen größeren Beisatz von Fremdwörtern als die gleichzeitigen Prosawerke; die größte Zahl der Entlehnungen stammt aus dem Lateinischen, erst an zweiter Stelle wirkt das Französische. Von den im 17. Jahrhundert die Briefe und Verwandtes (Urkunden, Gespräche) verunzierenden Fremdwörtern haben sich 75 Prozent im neueren Sprachgebrauch erhalten. In drei Tabellen sind die Worte verzeichnet, wobei die vor dem 17. Jahrhundert bereits gebräuchlichen, wie die jetzt verschwundenen besonders kenntlich gemacht werden.

Der die Erzeugnisse des Jahres 1902 umfassende erste Band von Peter Thiels „Literarischem Jahrbuch“ (Köln, Verlag von Hoursch u. Bechsted 1903. VIII, 320 S. 8°.) bietet in seiner zweiten Hälfte, dem Schriftsteller-Lexikon ein entbehrliches Gegenstück zu Kürschners Literaturkalender. Dagegen erscheint der erste, kritisch und bibliographisch über die dichterisch-musikalischen Schöpfungen des Jahres berichtende Teil als ein nützliches und entwicklungsfähiges Unternehmen. Das löbliche Versprechen, „keiner Partei dienen“ zu wollen, ist bei einem so einseitig parteiischen Referenten wie Herrn Karl Busse für die Lyrik freilich schwer zu erfüllen; dagegen sind in Mielke und Rud. Friedmann für Roman und Drama, und in Paul Ehlers für die dramatische Musik zuverlässige Berichterstatter schon im ersten Jahrgange gewonnen worden.

M. K.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.





STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

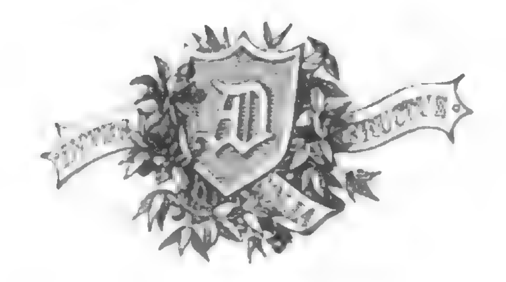
Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Dritter Band. — Heft I.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1903.





Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die
„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs.
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
mit der „Bibliographie der vergl. Literaturgeschichte" M. **18.**—
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau V., richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung
Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.
*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

